

**Censura e Tradução:  
George Bernard Shaw em Português**

**Francesca Campanella**

**Dissertação de Mestrado em Tradução  
Especialização em Inglês**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Gabriela Gândara Terenas**

**Versão corrigida e melhorada após defesa pública.  
Novembro de 2018**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução (Área de Especialização em Inglês) realizada sob a orientação científica da Prof<sup>a</sup>. Doutora Gabriela Gândara Terenas.

## **Agradecimentos**

Deixo os meus especiais agradecimentos à Prof<sup>a</sup>. Doutora Gabriela Gândara Terenas, pela orientação que me proporcionou, pelas pertinentes sugestões efectuadas, pela sua disponibilidade, gentileza e perseverança durante todo o processo de preparação e realização da presente dissertação.

Agradeço à minha família, que embora à distância, foi capaz de me acompanhar, encorajar e apoiar todos os dias, durante todo o percurso académico. Se não fosse por ela, não teria conseguido ultrapassar esta etapa.

Agradeço muito ao Pedro, pela extraordinária paciência, pela sua constante presença, pelo seu positivismo e por me “puxar para cima”, quer nos momentos de alegria e de satisfação, quer nos momentos de desconforto. Pelo seu apoio incondicional, pela sua disponibilidade infinita e pelo seu amor por mim.

Às minhas amigas, Annalisa, Elisabeth e Tiziana, agradeço todo o apoio e o terem sempre acreditado em mim.

Aos meus colegas de trabalho e de curso, agradeço a amizade e o apoio.

Agradeço à Gena, ao Luís e à Rita, pelo interesse, entusiasmo e o carinho manifestados.

Por fim, agradeço ao meu avô que, não obstante o cansaço dos seus noventa e cinco anos, conseguiu dar-me muita força para chegar ao objectivo final. É o meu exemplo de vida.

Bem hajam todos.

## **ABSTRACTS**

### **Censura e Tradução: George Bernard Shaw em Português**

**Francesca Campanella**

A presente dissertação de mestrado visa oferecer mais um contributo para o desenvolvimento dos Estudos de Tradução e Censura, mediante a análise de três peças de teatro da autoria de George Bernard Shaw (1856-1950), traduzidas para português, que sofreram vários cortes levados a cabo pelos censores, durante o Estado Novo (1933-1974).

Após um levantamento das traduções das peças escritas por Bernard Shaw, optou-se justamente por seleccionar, como objecto de estudo, aquelas que foram alvo do “lápiz azul” da Censura: *Cândida* (1963), do original *Candida* (1894), *O Senhor do Destino* (1963), do original *The Man of Destiny* (1897) e *Nunca se Sabe* (1963), do original *You Never Can Tell* (1897). Mediante a análise dos respectivos relatórios dos censores, tentar-se-á, por um lado, perceber como funcionava a Censura em relação a peças de teatro, cuja tradução almejava a sua subida ao palco, bem como as razões específicas dos cortes relativos às obras em apreço. Por outro lado, tentar-se-á compreender se houve qualquer tentativa de autocensura por parte dos tradutores, Nuno Fradique, que traduziu *O Senhor do Destino* e *Cândida*, e Francisco Nicholson, que traduziu *Nunca se Sabe*.

Assim, através de uma análise comparativa dos textos originais e das traduções, tentar-se-á apurar as temáticas mais sensíveis à mentalidade do Estado Novo, bem como as tácticas tradutórias utilizadas para evitar os cortes.

**Palavras-chave:** Estudos de Tradução; Censura; Estado Novo; Bernard Shaw.

## **Censorship and Translation Studies: George Bernard Shaw in Portuguese**

**Francesca Campanella**

The aim of this dissertation is to offer a further contribution to the development of the relationship between Translation Studies and Censorship, throughout the analysis of three plays by George Bernard Shaw (1856-1950) which were the object of numerous cuts by the censorship, during the *Estado Novo* period (1933-1974).

After carrying out a survey of Bernard Shaw's plays in Portuguese, it was decided to choose those which were victims of censorship, for the purpose of this study: *Cândida* (1963), from the original *Candida* (1894), *O Senhor do Destino* (1963), from the original *The Man of Destiny* (1897) and *Nunca se Sabe* (1963), from the original *You Never Can Tell* (1897). By analysing the censors' respective reports on each of them, an attempt will be made to understand the censors' approach to plays, which were intended to be approved and consequently to be performed, as well as the specific reasons for the cuts in the plays. An attempt will also be made to assess if there was a measure of self-censorship on the part of the translators, Nuno Fradique, who translated *O Senhor do Destino* and *Cândida*, and Francisco Nicholson who translated *Nunca se Sabe*.

Finally, through a comparative analysis between the original texts and the translations, a further attempt will be made to identify what themes were considered to be more sensitive by the *Estado Novo*, as well as the translation strategies used to avoid the cuts.

**Keywords:** Translation Studies; Censorship; *Estado Novo*; Bernard Shaw.

## Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>1</b>  |
| <b>1. A CENSURA DURANTE O ESTADO NOVO .....</b>                     | <b>4</b>  |
| 1.1. Jornais e Obras Impressas.....                                 | 5         |
| 1.2. Teatro.....  | 6         |
| 1.3. Cinema.....  | 10        |
| 1.4. Televisão .....  | 12        |
| <b>2. GEORGE BERNARD SHAW .....</b>                                 | <b>14</b> |
| 2.1. George Bernard Shaw nos Sistemas de Partida e de Chegada ..... | 20        |
| 2.1.1. Grã-Bretanha.....  | 22        |
| 2.1.2. Portugal.....  | 24        |
| <b>3. O PERFIL DOS TRADUTORES .....</b>                             | <b>28</b> |
| 3.1. Nuno Fradique .....  | 29        |
| 3.2. Francisco Nicholson.....                                       | 33        |
| <b>4. CENSURA E TRADUÇÃO PARA TEATRO.....</b>                       | <b>40</b> |
| 4.1. Análise dos Relatórios .....                                   | 46        |
| 4.1.1. <i>Nunca Se Sabe</i> .....                                   | 47        |
| 4.1.2. <i>O Senhor Do Destino</i> .....                             | 48        |
| 4.1.3. <i>Cândida</i> .....   | 48        |
| 4.2. Análise Comparativa dos Textos de Partida e de Chegada .....   | 49        |
| 4.2.1. <i>Nunca Se Sabe</i> .....                                   | 50        |
| 4.2.2. <i>O Senhor Do Destino</i> .....                             | 57        |
| 4.2.3. <i>Cândida</i> .....   | 69        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>  | <b>77</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>   | <b>80</b> |
| <b>I) FONTES PRIMÁRIAS.....</b>                                     | <b>81</b> |
| <b>II) FONTES SECUNDÁRIAS.....</b>                                  | <b>81</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>i</b>  |

## Introdução

All censorships exist to prevent anyone from challenging current conceptions and existing institutions. All progress is initiated by challenging current conceptions, and executed by supplanting existing institutions. Consequently, the first condition of progress is the removal of censorship. (Shaw, 1905: 40-41)

O presente trabalho iniciou-se a partir da descoberta, na Torre do Tombo, dos relatórios dos censores do Estado Novo sobre algumas peças de George Bernard Shaw, ainda com cortes, antes de obterem a aprovação (ou a reprovação) para subir ao palco. Após um levantamento de todas as peças escritas pelo célebre dramaturgo e traduzidas para português, optou-se justamente por seleccionar, como objecto de estudo, aquelas que sofreram vários cortes levados a cabo pelos censores: *Cândida* (1963), do original *Candida* (1894), *O Senhor do Destino* (1963), do original *The Man of Destiny* (1897) e *Nunca se Sabe* (1963), do original *You Never Can Tell* (1897). Assim, a dissertação terá como ponto de partida a análise dos relatórios dos censores no respeitante às três traduções em apreço, bem como uma análise comparativa dos excertos cortados, na versão original e na tradução em português. O efeito perlocutório da tradução do texto para o palco (*from page to stage and screen*) seria certamente uma perspectiva de análise crítica da tradução, mas para os fins do presente trabalho optou-se por focar a atenção unicamente para o aspecto locutório e ilocutório<sup>1</sup> dos textos traduzidos, com o objectivo de detectar as razões pelas quais os censores cortaram determinados excertos e as tentativas de autocensura por parte dos tradutores. Mediante esta análise, almejar-se-á responder a algumas perguntas que representam o ponto de partida para o desenvolvimento do presente trabalho de dissertação: qual a *fortuna* do autor? Que interacção existe entre o leitor e o autor/tradutor? Que tipo de relação existe entre os sistemas de partida e de chegada? De que forma uma cultura pode interferir na outra? Quais serão as principais razões dos cortes e quais os conteúdos mais susceptíveis de causar problemas ao Regime? Os excertos cortados encontram-se mais orientados para o texto de partida ou de

---

<sup>1</sup> Cf. Searle, 1976: 1-23.

chegada? Encontrar-se-á, ao longo da análise, cortes que demonstrarão tratar-se de uma tentativa de autocensura por parte do tradutor?

A dissertação será organizada em quatro capítulos principais. O primeiro focar-se-á no funcionamento da Censura, em geral, durante o Estado Novo, e particularmente face aos espectáculos teatrais. Tratar-se-á de um capítulo de cariz essencialmente teórico, que analisará a forma de actuação da Censura aos jornais, às obras impressas, ao teatro, ao cinema e à televisão, com o intuito de tentar perceber se os critérios dos censores eram idênticos face a estas actividades culturais ou se se afiguravam mais rigorosos em relação ao teatro, uma vez que se tratava, na altura, de um meio de comunicação de acesso directo e imediato por parte do público.

No segundo capítulo serão veiculadas informações acerca da vida e da obra de George Bernard Shaw. Com base na teoria da recepção – elaborada por Hans Robert Jauss e desenvolvida por Wolfgang Iser – afigurou-se indispensável analisar a recepção das obras do autor nos sistemas de partida (Grã-Bretanha) e de chegada (Portugal) para compreender de que forma uma cultura pode influenciar outra e de que modo o autor ou o tradutor podem ter sido influenciados pelo contexto histórico-cultural dos sistemas de partida ou de chegada. Tentar-se-á também averiguar se as obras de Bernard Shaw foram (ou não) traduzidas para outros idiomas e se tiveram algum eco em outros sistemas culturais.

No terceiro capítulo pretende-se dar a conhecer o perfil dos tradutores, nomeadamente dados de cariz biobibliográfico, conferindo particular atenção à sua actividade tradutória, ao tipo de obras que traduziam ou à língua de partida com que preferencialmente trabalhavam. Conhecer a biografia dos tradutores permitirá entender os respectivos contextos socioculturais em que viveram e o modo como aqueles interferiram (ou não) nas suas opções tradutórias. Permitirá eventualmente descobrir as suas orientações político-ideológicas e a forma como aquelas se revelaram (ou não) nos textos traduzidos. Com base na teoria desenvolvida por Lawrence Venuti, e reconhecendo, assim, a importância do estatuto do tradutor, tornou-se imperativo compreender antecipadamente o perfil de Nuno Fradique, tradutor da peça *Cândida*, e de Francisco Nicholson, tradutor das peças *O Senhor do Destino* e *Nunca se Sabe*, a fim de desenvolver um sentido crítico mais apurado, nomeadamente descobrir se os dois tradutores – consciente ou inconscientemente – deixaram algum cunho pessoal nas obras traduzidas, ou se as suas escolhas estavam mais ou menos directamente ligadas ao contexto histórico em que viveram.



A parte fulcral do trabalho será desenvolvida no capítulo quatro, dedicado a uma análise aturada dos relatórios e dos cortes realizados pelos censores, para se tentar perceber as razões pelas quais determinados segmentos dos textos foram considerados inconvenientes ou susceptíveis de causar problemas ao Regime, bem como a(s) forma(s) de autocensura utilizada(s). Para a análise dos relatórios dos censores, das peças escritas em inglês e das traduções portuguesas serão apresentadas grelhas que servirão para comparar os excertos cortados ou autocensurados (em português) com os seus correspondentes no texto original (em inglês) e o resultado final depois dos cortes. As grelhas serão acompanhadas dos respectivos comentários. Mediante a análise dos cortes realizados nas traduções das peças analisadas, tentar-se-á perceber as razões que levaram os censores a retirar partes do texto original, razões que, por norma, se encontram ligadas à política e à ideologia vigentes na altura do Estado Novo. Desenvolvendo a teoria dos polissistemas, na linha de pensamento de Itamar Even-Zohar e, sobretudo, de Gideon Toury, propor-se-á uma abordagem empírica e descritiva para o estudo das traduções, visando identificar as normas que regularam o processo de tradução. Mediante a análise dos cortes pretender-se-á também averiguar se o texto traduzido surge mais orientado para o sistema de partida ou o de chegada, bem como compreender as mudanças ocorridas na transferência dos textos de um sistema literário para outro. (Toury, 1995) Esta análise será levada a cabo analisando, não só o conteúdo, mas também a forma como o tradutor reescreveu o texto original, e se aquele o manipulou para que se tornasse mais adequado à cultura e à ideologia do sistema de chegada. (Lefevere, 1992) Tornar-se-á imprescindível identificar os potenciais “desvios” no texto traduzido, (Toury 1995: 54-55) para identificar as estratégias adoptadas pelo tradutor, como, por exemplo, a autocensura. A esse propósito, recorreu-se a estudos de caso recolhidos em várias obras publicadas no século XXI, conferindo-se particular destaque aos textos de Francesca Billiani, Katja Krebs, Maria Tymoczko e Denise Merkle.

Finalmente, a dissertação incluirá a conclusão, a bibliografia utilizada e os anexos relativos às três obras, tanto no original como na tradução, com os respectivos cortes realizados pelos censores.

## 1. A Censura durante o Estado Novo

Durante o Estado Novo, a Censura foi usada como instrumento de exercício da autoridade política, tendo dois objectivos principais. O primeiro, servir os interesses do Estado e propagar a sua ideologia (“Deus, Pátria e Família”), o que consistia, na prática, em preservar os valores da religião católica, respeitar o regime estabelecido e conservar os ideais de família, seguindo a linha de orientação pretendida por António de Oliveira Salazar, de acordo com o qual “a aparência vale a realidade”. (*Apud* Silva, 2013:15) Verdadeiramente o que interessava era a aparência e não a realidade. Para concretizar este desiderato tornou-se necessário que a prática da censura fosse *a priori* ou *a posteriori*, “suspendendo, cortando, mutilando ou proibindo todos os textos, imagens e sons que, de um modo imediato e transparente, pusessem a descoberto a realidade das coisas”, (Azevedo,1999:23) papel atribuído ao Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). O segundo objectivo era usar a Censura como instrumento para condicionar as mentes dos cidadãos, manipulando ideias e comportamentos, tal como Cândido de Azevedo refere:

Silenciar (...) todas as notícias, acontecimentos, ideias, críticas e manifestações de liberdade de expressão e criação artística, sob qualquer forma, e independentemente da sua origem (nacional ou internacional), sempre que fossem susceptíveis de pôr em causa a legitimidade do regime e a credibilidade dos seus dirigentes, ou de abalar os seus fundamentos políticos, princípios filosóficos, valores religiosos e morais, ou simplesmente fossem consideradas capazes de ‘desorientar’ a opinião pública, ou inconvenientes para a ditadura. (1999:65)

A imprensa foi uma das primeiras actividades culturais a passar pelo crivo da Censura, estendendo-se esta, depois, a outras formas de expressão, como o teatro, o cinema e a televisão, sempre com o objectivo de proteger a doutrina e a ideologia do Regime.

O presente capítulo visa mostrar o funcionamento da Censura durante o Estado Novo, com o intento de se tentar perceber se os critérios dos censores eram idênticos face a estas actividades culturais, ou se o controlo era diferente (mais ou menos rigoroso) consoante cada sector. Seguir-se-á, assim, uma divisão em subcapítulos, que permita analisar separadamente o funcionamento da Censura face aos jornais e outras obras impressas, bem como ao teatro, ao cinema e à televisão.

### 1.1. Jornais e Obras Impressas

Em 22 de Junho de 1926, com a instituição da Comissão de Censura, foi instaurada a Censura à imprensa, em Portugal e, em 1933, a Censura foi legalmente estabelecida pela Constituição. A aprovação da Constituição deu também início ao regime político e autoritário conhecido pela designação Estado Novo, que vigorou até à Revolução de 25 de Abril de 1974. Existiam vários tipos de censura, mediante a forma pela qual era exercida. Através da censura preventiva ou prévia, o Estado controlava os livros ou os periódicos antes de estes serem publicados. A censura punitiva ou repressiva era realizada no texto já impresso, depois da sua publicação, sendo o autor ou o livreiro chamados a assumir a responsabilidade dos seus actos. Noutros casos, os censores liam os textos, cortavam partes e substituíam palavras, por vezes alterando-os totalmente. O Lápis Azul da Censura ficou “célebre”, pois os censores utilizavam lápis desta cor para riscar, alterar e cortar palavras ou parágrafos inteiros. Em 1926, quando a Censura foi instituída, ainda não havia censura prévia sobre os livros, por isso, a polícia política tinha o poder de entrar nas tipografias, nas livrarias e nas editoras, suspendendo a circulação de certos exemplares, destruindo-os e mandando os responsáveis para prisão. Em determinadas livrarias era possível ter acesso a alguns livros proibidos, os quais eram cuidadosamente escondidos e vendidos apenas a clientes de confiança. Em 1933, a Censura, que já se aplicava às notícias e aos jornalistas, passou também a visar as obras literárias. A Comissão do Livro Negro do Fascismo afirmou, em 1984, que durante o regime Salazar/Caetano foram proibidas cerca de três mil e trezentas obras.<sup>2</sup>

Neste ambiente de perseguições, as traduções e os tradutores também não escapavam facilmente à Censura. Alguns tradutores recorreram a pseudónimos, outros não assinaram as obras traduzidas e outros praticaram a autocensura, ou seja, traduziram adoptando tácticas de tradução (como suavizações ou omissões, por exemplo) para evitar qualquer tipo de condenação por parte da Censura. Houve ainda outros que ignoraram a Censura, aparecendo hoje os seus nomes nos relatórios da Comissão de Censura ao Livro, de Lisboa, que, em 1933, passou a ser chamada de Direcção Geral dos Serviços de Censura, e, em 1935, de Direcção dos Serviços de Censura. Em 1936, esta instituição começou a intervir na circulação, na distribuição e na venda de publicações estrangeiras (tanto originais como traduções) que contivessem temáticas não autorizadas pelo Estado Novo. Para exercer este

---

<sup>2</sup> Cf. Madail, 2009. Disponível em <http://www.jn.pt/domingo/interior/o-livro-que-abalou-o-regime-1151706.html>. Acedido em Abril de 2017.

tipo de controlo, a Direcção servia-se da ajuda de censores, “quase todos militares na reforma, (...) entidades misteriosas mas desinteressantes”, conhecendo-se hoje “os nomes de apenas alguns deles.” (Castanheira, 2009: 9)<sup>3</sup>

## 1.2. Teatro

À semelhança dos textos impressos, também o teatro foi controlado pela ditadura mediante leis de censura. Em 1927 foi criada a Inspeção Geral dos Teatros através da publicação do Decreto-lei 13:564, de 6 de Maio de 1927:

Artigo 1.º A fiscalização superior a todas as casas e recintos dos espectáculos ou divertimentos públicos é exercida pelo Ministério da Instrução Pública, por intermédio da Inspeção Geral dos Teatros e seus delegados. (*Apud* Cabrera, 2013:19)

Sempre no âmbito do Ministério da Instrução Pública, em 1929 foi criada a Inspeção-Geral dos Espectáculos (IGE) que tinha o papel de fiscalizar as actuações teatrais. Em 2013, Ana Cabrera analisou o conteúdo dos *Processos da Direcção-Geral de Censura* e as *Actas das Comissões de Censura* existentes nos arquivos do Secretariado Nacional da Informação e Turismo que, por sua vez, se encontram sedeados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). O trabalho reúne toda a informação respeitante à actuação dos censores, aos relatórios e aos processos para fins de censura, os quais eram tratados de forma bastante simples. Na maioria das vezes, os comentários ou as alterações eram escritos a lápis nas páginas, sendo que os traços existentes ao longo do texto indicavam as partes que deviam ser cortadas. (Cabrera, 2013: 21) Esta prática foi exercida até 1933.

Em 25 de Setembro de 1933 foi criado o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), mediante o Decreto-Lei nº 23:054, de 25 de Setembro de 1933, inicialmente para servir de instrumento de apoio ao Regime, tendo apenas a função de informar o público. Depois, passou a servir como instrumento de controlo ideológico, ao serviço do Estado Novo, com o intuito de fiscalizar a opinião pública. Tal foi claramente expresso por Salazar, em 26

---

<sup>3</sup> Cf. Gomes, 2014. Disponível em <http://www.clubedejornalistas.pt/wp-content/uploads/2014/07/censoresestadonovoJJ57.pdf>. Acedido em 16 Abril 2018.

de Outubro de 1933, num discurso proferido durante a inauguração do SPN, ao afirmar que o “Secretariado não é um instrumento do Governo mas um instrumento de governo no mais alto significado que a expressão pode ter.” (*Apud* Cotrim, 2010:12)

Em 1944, o Regime promoveu uma reforma do SPN, que passava a reunir num só organismo os serviços de turismo, de imprensa e de censura, dando forma ao Secretariado Nacional de Informação (SNI), nome que ficou até 1968, quando, com uma nova reforma, passou a ser chamado Secretaria de Estado da Informação e do Turismo. O facto de ter reunido num só organismo várias actividades, anteriormente autónomas, não contribuiu para promover aberturas em qualquer dos sectores, pelo contrário, fez com que estas actividades ficassem na dependência directa da Presidência do Conselho de Ministros.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, foi criada a Comissão de Censura, que se preocupava principalmente em controlar o Teatro (e também o Cinema). Relativamente à acção censória aplicada ao teatro, a sua fiscalização actuava a vários níveis. Começava pela análise dos textos das obras em causa, inclusive daquelas que nunca haviam sido publicadas. Tal significava que todos os espectáculos eram sujeitos a uma censura prévia, ocupando-se o Gabinete de Leitura do SPN/SNI desta missão. Assim, os censores liam as obras e, depois, decidiam aprová-las, reprová-las ou aprová-las com cortes. As peças teatrais, quando aprovadas, ainda eram sujeitas a um outro controlo, realizado durante o ensaio geral. Os mesmos censores que tinham lido a peça teriam de supervisionar o ensaio geral, a fim de verificar se os cortes haviam sido efectivamente respeitados e se não havia qualquer alteração ao texto previamente analisado. De facto, um dos assuntos mais discutidos nas reuniões da Comissão de Censura dizia respeito ao uso da improvisação, principalmente no teatro de revista, o que alarmava os censores, pois encontrava-se fora do seu controlo.<sup>4</sup>

Para que as peças fossem aprovadas pela Comissão de Censura era preciso um documento que autorizasse a sua representação em território português, uma Licença de Representação emitida pelo SNI. Nesta licença referia-se o nome da empresa de espectáculos a que o texto se destinava, o título da peça, o género da mesma, o nome do autor da obra original, o número de actos da peça, o nome do tradutor, o número do registo e a classificação consoante a idade do público que pudesse assistir.<sup>5</sup>

Em 1959, por meio do Decreto-Lei nº 42:663, a Inspeção-Geral dos Espectáculos foi integrada no Secretariado Nacional de Informação, embora como organismo autónomo.

---

<sup>4</sup> Cf. Cabrera, 2013:33.

<sup>5</sup> V. Anexos 3 e 12.

Segundo Carla de Araújo Risso, a partir desse momento, a censura ao teatro tornou-se ainda mais rigorosa e exigente, pois a Comissão de Censura passou a exercer um controlo cada vez mais sistemático sobre os espectáculos, quer através dos censores, quer por via da Inspeção aos Espectáculos.<sup>6</sup> A este propósito, Ana Cabrera afirma o seguinte: “o rigor dos censores recrudescer em relação aos aspectos de natureza moral e de natureza política, tanto mais que a candidatura de Humberto Delgado<sup>7</sup> à Presidência da República estava a provocar um ‘terramoto político.’” (Cabrera, 2009:29) Como referiu Graça dos Santos (2004:19), “o teatro português é reduzido a uma arte menor, ‘um teatro castrado.’” (*Apud* Risso 2010:263) Para além disso, Risso defende que as maiores exigências assumidas pela praxis censória originaram um aumento das obras submetidas à Censura. Na verdade, a tabela apresentada por Ana Cabrera, reproduzida abaixo, demonstra não só como o número das peças teatrais submetidas à Censura aumentou de modo assinalável entre 1950 e 1959, mas também a inconstância deste aumento, devido às várias transições de poder que se sucederam nos cargos de direcção do SNI, nesta década.<sup>8</sup>

Através dos conhecimentos dados por um trabalho de dissertação de Mestrado, realizado por Maria Fernanda de Sousa Borges (2008), intitulado *A Tradução do Teatro na Década de Sessenta (séc. XX) em Portugal*, fica-se na posse de muitos elementos relativos à recepção das obras traduzidas na mesma altura das peças em apreço. O teatro dos anos sessenta foi inovador, procurava novas técnicas de encenação e, portanto, a Censura não só tinha de ser rigorosa no momento da leitura do guião, mas também necessitava de controlar muito atentamente o acto performativo. Sendo assim, os censores deixavam pendente a decisão de aprovação até ao dia do ensaio, e se o público não fosse suficiente, os empresários tinham de fechar o teatro imediatamente e reabrir com uma nova estreia, no prazo de uma semana. (Borges, 2008: 30). Para evitarem constrangimentos posteriores, os tradutores, nessa altura, recorriam frequentemente à autocensura, em que a escolha da forma e dos conteúdos levava a uma manipulação do sentido do texto original.

---

<sup>6</sup> Cf. Risso, 2010: 263.

<sup>7</sup> Humberto da Silva Delgado (1906-1965) corporizou a principal tentativa de derrocada da ditadura salazarista nas eleições de 1958. Acabaria por ser derrotado nas urnas devido a um processo eleitoral fraudulento que conferiu a vitória ao candidato do Regime, Américo Tomás.

<sup>8</sup> Cf. Cabrera, 2013: 36-37.

**Tabela 1. Peças submetidas à Censura e proibidas na década de cinquenta em Portugal**

| Ano  | Peças Censuradas | Peças Proibidas | %    |
|------|------------------|-----------------|------|
| 1950 | 59               | 5               | 8,4  |
| 1951 | 166              | 16              | 9,6  |
| 1952 | 83               | 5               | 6    |
| 1953 | 229              | 11              | 4,8  |
| 1954 | 171              | 10              | 5,8  |
| 1955 | 148              | 25              | 16,8 |
| 1956 | 168              | 5               | 2,9  |
| 1957 | 192              | 4               | 2    |
| 1958 | 215              | 16              | 7,4  |
| 1959 | 193              | 8               | 4,1  |

A partir dos dados apresentados nesta tabela torna-se possível constatar como, entre 1950 e 1954, os valores percentuais mantiveram uma certa constância, enquanto em 1955, a percentagem de obras proibidas aumentou consideravelmente (16,8%), para depois descer de modo significativo para valores de 2,9% e 2%, entre 1956 e 1957, voltando a aumentar a partir de 1958.

De facto, o momento em que os valores percentuais começaram a descer correspondeu a uma mudança política. Em 1955, José Manuel da Costa<sup>9</sup> deixou oficialmente de exercer as suas funções na Comissão da Censura e, em 1956, Portugal entrou numa outra fase da actuação da Censura. Nesse ano, Marcelo Caetano tornou-se Presidente do Conselho, sendo Eduardo Brazão<sup>10</sup> escolhido para Secretário Nacional do SNI. Ambos tinham

---

<sup>9</sup> Em 1 de Março de 1951, José Manuel da Costa (1904-?) tornou-se director interino do SNI, depois de António Eça de Queiroz ter desempenhado o mesmo cargo desde 1950. Costa limitou-se a gerir a mesma situação, em que o Estado devia dar apoio ao Teatro, concentrando-se principalmente na melhoria da eficácia do sistema censório. Em 1952 foi criada a Comissão de Exame da Literatura e Espectáculos para Menores, satisfazendo uma exigência há muito reclamada por sectores católicos. Entre 1953 e 1956, a censura aos espectáculos caracterizou-se por um compromisso entre a redefinição das medidas censórias e o prosseguimento do controlo político, bem como pela defesa da moral, da religião e da estética oficiais.

<sup>10</sup> Nascido em Lisboa, Eduardo Brazão (1907-1987) foi considerado o maior actor do seu tempo. O seu pai, Joaquim Brazão, tinha abandonado a carreira da Marinha para se dedicar ao teatro. A sua casa era frequentada por dramaturgos e artistas famosos na altura, tendo sido neste ambiente que Eduardo cresceu, fascinado pelo teatro. Aos nove anos, já tinha escrito e encenado uma peça teatral intitulada *Pedro, o Cru*, representada com os primos e amigos. Embora não gostasse muito de estudar, licenciou-se em Direito, inclinando-se, depois, para a História Diplomática, tendo em vista uma carreira na diplomacia. Em 1940 publicou *Relance da História*

consciência da forma como as medidas até então adoptadas pelo aparelho censório haviam impedido o desenvolvimento do teatro português e, portanto, mostraram uma certa abertura na aprovação de peças, o que ajudou (como se pode constatar na tabela) à diminuição do número de obras censuradas. Porém, foram aplicados critérios mais rigorosos em relação aos ensaios gerais, demonstrando, assim, o Regime uma grande capacidade de organização e comando, bem como do exercício do controlo sobre esta importante actividade cultural.

A partir de 1958, Eurico Simões Serra, Director-geral dos Serviços Tutelares de Menores, tornou-se o novo Secretário Nacional do SNI, adoptando medidas que levaram a uma radicalização da acção censória, ainda com mais controlo sobre as peças em cena, mediante a aplicação de multas aos actores e às companhias que não seguiam as alterações e os cortes impostos pelos censores, o que levou novamente (como se pode constatar, mais uma vez, na tabela acima) a um aumento do número das peças proibidas nos anos de 1958 e 1959.

### 1.3. Cinema

À semelhança do que se verificava com o teatro, o cinema também foi vítima da Censura. Contudo, até aos anos sessenta, a censura ao cinema era exercida sobretudo nos filmes importados, uma vez que os cineastas portugueses da época se identificavam, do ponto de vista político-ideológico, com o Estado Novo. Deste modo, a Censura quase não tinha necessidade de intervir nesta área.

Contudo, depois dos anos sessenta, surgiu uma nova geração de cineastas mais hostis ao Regime, pelo que a Censura teve de adoptar medidas mais rigorosas face a esta

---

*Diplomática de Portugal*, uma síntese do que seria a programada monumental e exaustiva História Diplomática do seu país, projecto que nunca chegou a realizar. A sua entrada na carreira diplomática não foi fácil. O concurso abriu, finalmente, em 1939, por ordem da Salazar, que, desde a guerra civil espanhola, assumira também a pasta dos Negócios Estrangeiros. Quando Marcelo Caetano assumiu o cargo de Presidente do Conselho desejou que Brazão assumisse a posição de Secretário Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, cargo que desempenhou por um breve período (de 6 de Fevereiro de 1956 a 9 de Janeiro de 1958), mas que não lhe agradou. Nomeado Ministro de 1ª classe, com credenciais de embaixador para ir ocupar lugar em Roma, teve, contudo, que esperar dez anos antes de se tornar embaixador (20 de Dezembro de 1962). Eduardo Brazão aproveitava todas as ocasiões para divulgar a História de Portugal. Entre as suas múltiplas obras, destacam-se as seguintes: *Em Demanda do Cataio* (1954), escrita para que, no ano do sétimo centenário do nascimento de Marco Pólo, a voz de Portugal também se fizesse ouvir, lembrando a viagem de Bento de Góis à China; e *L'unificazione italiana vista dai diplomatici portoghesi*, publicada no ano de centenário do casamento de D. Luís e D. Maria Pia de Sabóia (6 de Outubro de 1862), contendo os relatórios dos diplomatas portugueses, de 1848 a 1870, testemunhos relevantes sobre o problema do *Risorgimento italiano*.



situação. Assim, tal como se verificou com os textos impressos, os filmes eram submetidos a uma censura prévia. A este propósito, Cândido de Azevedo refere um estudo elaborado por Eduardo Geada,<sup>11</sup> publicado em 1976 sob o título *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, mencionando as percentagens relativamente à censura prévia: entre 1964 e 1967, 11% dos filmes submetidos à Censura foram reprovados e 53% foram aprovados com cortes; entre 1971 e 1972, 18% foram proibidos e 44% foram aprovados com cortes; em 1973, 12% foram interditos e 44% sofreram cortes.<sup>12</sup>

Para controlar e orientar a produção cinematográfica a nível político-ideológico, o SPN apoiava financeiramente, por meio de subsídios, todos os filmes que tivessem um intento propagandístico, a favor do Regime, mas também produções próprias. Entre 1934 e 1974, contam-se setecentas e quarenta e duas produções próprias de filmes e documentários divulgados em Portugal, nas ilhas e nas colónias. No entanto, com a subida ao poder de Marcelo Caetano, a produção fílmica do SNI foi reduzida de forma substancial, desaparecendo completamente em 1971.

Inicialmente, a fiscalização da actividade cinematográfica foi levada a cabo pelo Ministério da Instrução Pública, via Inspecção Geral dos Teatros (IGT). Com o Decreto-Lei n.º 13:564, de 6 de Maio de 1927, uniformizou-se o controlo das actividades ligadas ao funcionamento dos espectáculos públicos, incluindo também os fílmicos.

De entre as várias competências da IGT, as que têm porventura mais interesse no âmbito do presente trabalho dizem respeito à “incumbência de autorizar os espectáculos públicos e visar os respectivos programas, (...) a função de conceder licenças às empresas de espectáculos, bem como licenças profissionais aos artistas (...) [e] aplicar multas (...)” (Azevedo, 1999:226). Era obrigatório comunicar à IGT os títulos e as temáticas das películas novas, e, no caso dos filmes importados, era também necessário declarar os nomes dos

---

<sup>11</sup> Cineasta português, professor e ensaísta no âmbito do cinema, Eduardo Geada (1945-\_\_) licenciou-se em Estudos Anglo-Americanos, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1976). O seu interesse pelo cinema começou com o movimento cineclubista. Em 1978, ganhou uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e fez o mestrado em Comunicação Social, na mesma Faculdade, com uma tese intitulada *O Cinema Espectáculo* (1985). Doutorou-se em História dos Média, com a tese *Os Mundos do Cinema*. Foi professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, entre 1978 e 2004, e na Escola Superior de Comunicação Social, entre 2003 e 2004. Realizou documentários como *Lisboa, o Direito à Cidade*, *A Revolução está na Ordem do Dia* e *Temos Festa*, realizados para serem apresentados na televisão. Estes documentários tinham uma certa influência marxista, que, aliás, também se verifica em *As Armas e o Povo* (1975), de que foi co-realizador, sobre o período situável entre o dia da Revolução e o 1º de Maio, reflectindo igualmente sobre os quarenta e oito anos que passaram entre o 28 de Maio de 1926 e a queda do Marcelismo.

<sup>12</sup> Cf. Azevedo, 1999: 221.

respectivos tradutores. De acordo com o Art.º 133 do Decreto 13:564, de 1927, ficava interdita:

a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes (...), maus tractos a mulheres, torturas a homens e animais, personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassínios; roubo por arrombamento ou violação de domicílio (...). (*Apud* Seabra, 2016:94)

#### **1.4. Televisão**

A criação da Radiotelevisão Portuguesa, em Dezembro de 1955, e das transmissões regulares de televisão, a partir de 1947, foram bem recebidas pelo público português. A introdução desta nova forma de comunicação desestabilizou, no início, o Regime, sobretudo porque Salazar não percebeu a importância desse meio de comunicação de massas. Pelo contrário, Marcelo Caetano soube muito bem usar, gerir e dominar a televisão para os seus fins propagandísticos.

Tal como os textos impressos, o teatro e o cinema, a televisão foi também sujeita ao controlo da Censura, através do Decreto-Lei nº 41:051, de 1 de Abril de 1957. De facto, tornou-se necessário adoptar certas medidas para controlar situações em que o Regime pudesse sentir-se ameaçado. Tal era, por exemplo, o caso das entrevistas em directo, para as quais “o recurso ao corte não constituía a melhor solução”, (*Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista*, 1980:186) como referido numa carta escrita pelo Chefe do Gabinete de Exame e Classificação de Programas dirigida ao Director Geral. Na verdade, mesmo que o censor fosse capaz de perceber que um dos interlocutores estava a infringir as regras impostas pelo Regime, “há sempre um compasso de espera antes que se efectue o corte” e “a possibilidade de se intervir rapidamente pode tornar-se precária, na medida em que ele retarde a percepção da finalidade capciosa do seu intento.” (*Ibidem*:186) No caso de programas gravados:

o corte do programa, por muito bem feito e presto que seja, provoca sempre uma reacção desfavorável da parte do espectador. Psicologicamente, ele sente-se automaticamente a favor do interveniente a quem ‘calaram’ e, como espectador, sente-se ainda prejudicado. (*Ibidem*:186)

Neste contexto, o Presidente da RTP resolveu o problema da seguinte forma: “a partir de Janeiro, logo que se tenha um segundo gravador, nenhuma entrevista, mesmo desportiva, se fará sem ser gravada.” (*Ibidem*:188)

Tendo em conta o funcionamento da Censura relativamente a estas quatro actividades de cariz cultural, pode afirmar-se que a censura do teatro foi, porventura, a mais rigorosa, uma conclusão, aliás, a que Cândido de Azevedo já tinha chegado:

A censura manifestava-se tanto mais rigorosa em relação ao Teatro quanto é certo que este constituía uma das actividades culturais mais difícil e directamente utilizáveis, de forma eficaz, pela ditadura, como instrumento apologético do regime e dos valores que apregoava impor aos portugueses. (1999:184)

Por um lado, o teatro podia ser considerado perigoso para o Regime, pois chegava ao público de forma mais próxima, directa e imediata, tal significava que era mais imprevisível e, portanto, mais difícil de controlar; por outro lado, a Censura e o Governo foram capazes de utilizar esse meio de comunicação para sua própria vantagem, adoptando medidas mais rigorosas, exercendo maior controlo e rigor, e fazendo com que servisse de meio através do qual se tornasse mais fácil inculcar nos espectadores os ideais do Regime e, ao mesmo tempo, silenciar lutas sociais, revoltas, ideias de liberdade e de democracia, homossexualidade, adultério e quaisquer demonstrações de afecto que pudessem aludir à esfera sexual.

Antes de se proceder à análise da acção da Censura relativamente à tradução das peças de George Bernard Shaw, objecto de estudo da presente dissertação, convirá, no capítulo seguinte, aludir a aspectos relevantes da vida e da obra do dramaturgo, bem como da sua recepção nos sistemas de partida (Grã-Bretanha) e de chegada (Portugal). Tentar-se-á também averiguar se as obras de Bernard Shaw foram (ou não) traduzidas para outros idiomas e se tiveram algum eco em outros sistemas culturais.

## 2. George Bernard Shaw

Dramaturgo irlandês, George Bernard Shaw, ou apenas G.B.S. como costumava assinar, escreveu mais de sessenta peças de teatro e ganhou o prémio Nobel da Literatura, em 1925.

Nasceu no dia 26 de Julho de 1856, em Synge Street, Dublin, no seio de uma família anglo-irlandesa. Na época, a Irlanda era uma ilha pobre, encontrando-se dividida entre as *upper classes*, oriundas de famílias protestantes (como a de Shaw) com antigas e fortes ligações à Inglaterra, e as *lower classes*, constituídas por camponeses de origem irlandesa e maioritariamente católicos que trabalhavam as terras dos mais ricos e poderosos. Bernard Shaw foi, portanto, educado no seio da religião protestante, se bem que sempre tivesse sentido uma certa aversão à mesma, pois considerava-a um sinónimo da hipocrisia.<sup>13</sup>

O pai, George Carr Shaw (1814-1885), era um pequeno comerciante de cereais e exercia um cargo de oficial civil, que lhe trazia algum rendimento. Chegou também a ter um negócio de moagem, que, no entanto, viria a falhar, talvez devido aos seus problemas com o álcool. Bernard Shaw não se entendia muito bem com o pai, que tinha uma maneira de ser completamente oposta à sua, não querendo ser um falhado, à semelhança dele. A mãe, Lucinda Elizabeth Shaw (1830-1913), era cantora profissional, tendo-lhe transmitido o gosto pela música e pelas artes em geral. Ao contrário do marido, Lucinda era uma mulher forte, com elevada auto-estima e independência. Bernard Shaw tinha duas irmãs mais velhas, Lucinda Frances (1853-1920), também cantora de comédias musicais e operetas, e Elinor Agnes (1854-1876). Durante a infância, George Bernard Shaw foi educado por um tio. Aos dez anos entrou na Wesleyan Connexional School, em Dublin, mas decidiu acabar os estudos prematuramente, com quinze anos, na Dublin English Scientific and Commercial Day School. Embora gostasse muito de ler e de escrever, Shaw detestava a escola devido sobretudo aos castigos corporais, prática muito comum na época.

Logo que abandonou os estudos, começou a explorar o mundo das artes (música, artes plásticas, literatura) com a mãe, que, para além de cantora também era professora, visitando muitas vezes a Galeria Nacional da Irlanda.

Em 1871, com apenas quinze anos, demonstrou o seu carácter rebelde e começou a trabalhar como ajudante de escritório, recebendo um salário mensal de \$4.50. Mesmo não

---

<sup>13</sup> Cf. Stevenson, 1964: 7.

gostando do emprego, aprendeu a gerir bem o seu dinheiro. Por esta altura, tornou-se um grande admirador de Percy Bysshe Shelley (1792-1822)<sup>14</sup> e, tal como o célebre poeta romântico, tornou-se vegetariano.<sup>15</sup> Em 1872, os pais separaram-se e a mãe mudou-se para Londres, levando consigo apenas as duas filhas, ficando George com o pai até 1876, ano em que também ele viajou para Londres, juntando-se à mãe e às irmãs. Na capital do império, escreveu com regularidade, mas lutou muito contra os problemas financeiros. Todavia, a mãe sempre o apoiou, enquanto Bernard Shaw passava o tempo na sala de leitura do British Museum ou trabalhava nos seus primeiros romances. Infelizmente, estes não tiveram êxito, tendo sido rejeitados pelas editoras.

De facto, a sociedade vitoriana não parecia estar predisposta a ler sobre questões ligadas à ideologia socialista. Ainda assim, entre 1876 e 1885, Bernard Shaw escreveu cinco romances. O primeiro, *Immaturity*, publicado apenas cinquenta anos depois, em 1931, apresenta um protagonista, Robert Smith, que, por várias razões, faz lembrar Shaw quanto era jovem, sobretudo por ser tímido e inseguro. *The Irrational Knot* (1880) descreve como era o casamento dessa época. *Cashel Byron's Profession*, escrito em 1882, foi o primeiro romance a ser publicado, em 1886, e também o primeiro a ser adaptado a peça teatral, em 1901. O romance trata do tema da eugenia<sup>16</sup> (e da hereditariedade), vista como uma maneira de criar seres humanos mais aptos à vida em sociedade. *The Admirable Bashville or Constancy Unrewarded. An Unsocial Socialist* (1887) foca-se no movimento socialista e reformista em Inglaterra. *Love Among the Artists* (1900), o último romance publicado, é uma narrativa irónica, mas com um fim bastante sério, pois, com esta obra, Shaw critica a frivolidade e a superficialidade da sociedade vitoriana, pretendendo demonstrar como um verdadeiro artista vive de forma completamente diferente das outras pessoas. De um modo geral, pode afirmar-se que, com os seus romances, Shaw lidou com questões de filosofia, ética, religião, música e

---

<sup>14</sup> Um dos mais importantes poetas românticos ingleses, Percy Bysshe Shelley foi também ensaísta e dramaturgo. Obras como *Ozymandias*, *Ode to the West Wind*, *To a Skylark* e *The Masque of Anarchy* encontram-se entre os poemas ingleses mais aclamados pela crítica, assim como *Alastor, or the Spirit of Solitude*, *Adonais*, *The Revolt of Islam* e o inacabado *The Triumph of Life*. Quanto às peças de teatro, destacam-se *The Cenci* (1819) e *Prometheus Unbound* (1820). Escreveu dois importantes ensaios: *A Defence of Poetry and Other Essays* (1840) e *The Necessity of Atheism* (1811), em defesa do ateísmo. Redigiu ainda um *Bill of Rights of 1689* com trinta e um artigos, por ele considerados ideais.

<sup>15</sup> Cf. Shaw, 1914:17.

<sup>16</sup> Cunhado por Francis Galton (1822-1911), o termo eugenia define-se como o estudo dos agentes, sob o controlo social, que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações quer física quer mentalmente. O termo foi utilizado para justificar a ideologia de pureza racial nazi. Hoje em dia, mesmo utilizando técnicas de melhoramento genético em plantas e animais, os cientistas chegaram à conclusão de que é impossível mudar a natureza humana.

literatura. Analisou também o tema do casamento, expondo a sua teoria filosófica da *life-force*,<sup>17</sup> de acordo com a qual a mulher, contrariamente ao que se pensava, era uma perseguidora de homens. Escreveu também contos, inseridos numa colecção intitulada *The Black Girl in Search of God and Some Lesser Tales*, publicada em 1834. A protagonista, uma rapariga negra, encontra-se constantemente à procura de Deus, acabando por se converter ao Cristianismo. Escrito sob a forma de alegoria, o conto retrata as aventuras da jovem como forma de denunciar os defeitos da religião.

Entretanto, Shaw já se interessava por política, bem como por outras actividades de cariz intelectual. Em 1879, entrou na *Zetetical Society*, um grupo de intelectuais rebeldes que debatia assuntos como o radicalismo, a evolução, a emancipação da mulher e o agnosticismo. Discutiam-se também questões sociais e económicas, embora de uma forma muito sóbria, com a qual Shaw não se identificava, pois estava mais interessado em radicalizar questões como, por exemplo, a pobreza. Em 1882, dois acontecimentos marcaram e completaram a sua adesão ao socialismo: o primeiro foi a audição de um discurso proferido por Henry George (1839-1897), o autor norte-americano de *Progress and Poverty* (1879); e o segundo foi a leitura de *Das Kapital* (1867) de Karl Marx (1818-1883).<sup>18</sup> De facto, a entrada de Shaw no socialismo não se fez de forma moderada, pelo contrário, pois ele pretendia levar a cabo a revolução seguindo os ensinamentos de Karl Marx.

Depois desta fase radical, afastou-se da doutrina marxista, que advogava a violência económica e política, para se juntar à Sociedade Fabiana, em 1884, da qual Bernard Shaw seria um dos principais membros, junto com Sydney<sup>19</sup> e Beatrice Webb,<sup>20</sup> H. G. Wells,<sup>21</sup> entre outros.<sup>22</sup> A Sociedade Fabiana era constituída por um grupo de socialistas reformistas, que defendiam mudanças graduais e não revolucionárias, o que fez com que fosse bem aceite em Inglaterra. O grupo nasceu no século XIX, continuou a existir até à Primeira Guerra Mundial

---

<sup>17</sup> A *life-force* shaviana era considerada como um Deus dotado de onisciência e onipotência. Através dessa força vital, o homem, o super-homem, consegue rejeitar as regras impostas pelo ambiente externo, mediante o uso da razão.

<sup>18</sup> Cf. Shaw, 1914: 19.

<sup>19</sup> Socialista, economista e reformador, Sydney Webb (1849-1947) foi, com Shaw, um dos fundadores da Sociedade Fabiana. Intelectual e político, Webb influenciou também a organização do Partido Trabalhista.

<sup>20</sup> Mulher de Sydney Webb, Beatrice Webb (1859-1943) foi socióloga, economista e reformadora social, tendo também feito parte da Sociedade Fabiana, ao lado do marido.

<sup>21</sup> Escritor britânico e membro da Sociedade Fabiana, Herbert George Wells, conhecido por H. G. Wells (1866-1946), ficou famoso pelos seus “romances científicos”, onde inventou várias temáticas que, mais tarde, foram utilizadas por outros autores de ficção científica. Obras como *The Time Machine*, *The Invisible Man* e *The War of the Worlds* constituem exemplos paradigmáticos. Além dos romances científicos, H.G. Wells escreveu também algumas obras de natureza não fantástica que alcançaram igualmente grande sucesso.

<sup>22</sup> Cf. Shaw, 1914: 31.

e criou um movimento chamado socialismo fabiano, ou fabianismo, cujo objectivo era a transformação de Inglaterra, por meio da acção de intelectuais e políticos, o desenvolvimento da classe operária, tornando-a apta a assumir o controlo dos meios de produção, e, por fim, a eliminação do capitalismo. O movimento defendia a saúde pública, o ensino gratuito para todos os cidadãos e os princípios da justiça social, como a introdução de um salário mínimo, em 1906. Shaw envolveu-se muito nas actividades da Sociedade, publicando um famoso trecho, intitulado *Fabian Essays in Socialism* (1889).

Em 1881 contraíra varíola, o que lhe marcara o rosto, levando-o a deixar crescer a barba. Em 1898 casou-se com Charlotte Payne-Townshend (1857-1943) também socialista.

Entre 1888 e 1890, sob o pseudónimo de Corno de Bassotto, colaborou nos jornais *The Star*, com artigos de crítica musical, e *The World* com textos de crítica de arte. Em 1895, dedicou-se à crítica teatral na *Saturday Review*,<sup>23</sup> onde passou a colaborar regularmente. Na qualidade de crítico ajudou a dar a conhecer ao público britânico o dramaturgo norueguês Ibsen,<sup>24</sup> um dos fundadores do teatro realista moderno. Com a leitura do seu drama, *Casa de Bonecas*, Shaw teria iniciado a sua carreira de dramaturgo. Em *The Quintessence of Ibernism* (1891) faz um elogio a Ibsen, expondo também a sua própria maneira de pensar em conformidade com a do seu inspirador. Mediante a análise das obras do dramaturgo norueguês, Shaw denunciou os males da sociedade inglesa, demonstrando, assim, a sua repulsa face ao racionalismo e à lei natural, bem como a sua propensão socialista para reformar as sociedades, fazendo com que todos os homens pudessem ter oportunidades iguais. Entretanto, começou a escrever peças de teatro, como, por exemplo, *Pygmalion* (1913) que, mais tarde, foi por duas vezes adaptada para o cinema, tendo o primeiro guião (escrito por ele) ganho um Óscar. No mesmo ano fundou a London School of Economics and Political Science.

Em 1895 publicou a obra *The Sanity of Art* e, dois anos depois, *The Perfect Wagnerite*. Já em 1914, Shaw escreveu *Common Sense about the War*, uma crítica ao

---

<sup>23</sup> Revista semanal norte-americana, fundada em 1924, denominava-se de início *The Saturday Review of Literature*. A revista exerceu uma grande influência quando passou a publicar artigos de vários críticos de renome, como Irving Kolodin (crítica musical), John Mason Brown ou Henry Hewes (crítica teatral). Norman Cousins foi editor de 1940 a 1971, altura em que o periódico foi vendido a um grupo chefiado pelos co-fundadores de *Psychology Today* e, depois, por outro chefiado por Carll Tucker.

<sup>24</sup> Dramaturgo norueguês, Henrik Ibsen (1829-1906) revolucionou o teatro, quebrando as convenções habituais na dramaturgia para usar o palco como espelho da vida real. Considerado um dos criadores do teatro realista moderno, Ibsen escreveu peças sobre a vida em sociedade, onde denunciava tudo o que se encontrava escondido atrás das convenções e dos costumes sociais, revelando, assim, a hipocrisia da sociedade, em particular a das famílias burguesas. Para além de Bernard Shaw, Ibsen influenciou fortemente outros escritores como, por exemplo, Oscar Wilde e James Joyce.

Governo britânico, enquanto *The Intelligent Woman's Guide to Capitalism and Socialism* (1928) continuava a ser o mais importante volume britânico sobre pensamento socialista.

Todavia, George Bernard Shaw tornou-se (re)conhecido através do teatro, tendo sido premiado com um Nobel e um Óscar. As suas primeiras sete peças encontram-se na colectânea de *Plays Pleasant and Unpleasant*. As três primeiras, *Widowers' Houses* (1892), *The Philanderer* (1898) e *Mrs. Warren Profession* (1893) seriam as peças *unpleasant*, ou seja, as desagradáveis, enquanto as outras quatro, *Arms and the Man* (1894), *Candida* (1894), *The Man of Destiny* (1895) e *You Never Can Tell* (1896) seriam as *pleasant*, as agradáveis. As *unpleasant* foram assim denominadas por relatarem aspectos negativos das sociedades capitalistas, enquanto as peças *pleasant* tratavam temáticas como a guerra, o amor e o casamento, de uma forma menos pesada.<sup>25</sup>

Shaw começou a escrever os seus dramas “desagradáveis”, em 1882. Neles encontra-se a denúncia da exploração dos mais pobres pelos ricos, a caricatura da *middle class*, através de sátiras jocosas, e a exposição das diferenças de comportamento entre mulheres e homens nas relações amorosas. No drama *The Philanderer* (1893), da referida colectânea, Shaw faz uma sátira a respeito da mulher ibseniana, a qual persegue o homem, força o casamento, mas acaba por se arrepender quando descobre as desvantagens que este pode trazer:

I have strewn the grotesque sexual compacts made between men and women under marriage laws, which represent to some of us a political necessity, (especially for other people), to some a divine ordinance, to some a romantic ideal, to some a domestic profession for women, and to some that worst of blundering abominations, an institution which society has outgrown but not modified and which ‘advanced’ individuals are therefore forced to evade. (Shaw, 1914:26)

Na peça *The Philanderer* surge uma mulher emancipada, mas a sátira incide na sua incapacidade em saber usar essa liberdade de um modo que não seja ridículo e forçado: “It is a play with the not very serious purpose of making fun of women who fancy themselves emancipated Ibsenists and elderly men”. (Shaw, 1914:173) Em *Mrs Warren's Profession*, o dramaturgo trata o tema da mulher sob outra perspectiva, denunciando os negócios ilícitos e a prostituição como caminho escolhido por necessidades económicas.

---

<sup>25</sup> Cf. Stevenson, 1964:24-26.



Depois de abordar as temáticas “desagradáveis”, com as quais não obteve sucesso, o autor decidiu tratar assuntos mais leves, não deixando, contudo, de ir tecendo as suas sátiras. Na comédia *Arms and the Man* satiriza a guerra; e em *Candida* exalta a mulher e a maneira forçada como esta tenta manter a sua relação amorosa, mesmo que se tornasse ridícula:

‘Ah, James, how little you understand me, to talk of your confidence in my goodness and purity! I would give them both to poor Eugene as willingly as I would give my shawl to a beggar dying of cold, if there was nothing else to restrain me. Put your trust in my love for you, James, for if that went I should care very little for your sermons – mere phrases that you cheat yourself and others every day’. (McCabe, 1914: 181)

*The Man of Destiny* demonstra a crença no Homem e no trabalho, através da personagem Napoleão Bonaparte, que conseguiu vencer na vida, embora não pertencesse ao mundo aristocrático. *You Never Can Tell* trata do tema do casamento, das relações entre marido e mulher e pais e filhos, aparecendo a teoria da *life-force*. *Getting Married* e *Man and Superman* reportam ao impulso sentido pela mulher para a fecundação, a qual persegue o homem apenas com esse propósito. Em 1903, Shaw escreveu *Man and Superman*, centrando-se novamente na sua filosofia da *life-force*. Em *Getting Married* demonstra que não é necessário contrair matrimônio para a procriação. A peça que mais contribuiu para o seu sucesso, *Pygmalion* (1912), foi adaptada para o cinema, tendo ganho um Óscar, em 1938. Em 1956, foi adaptada para um musical, sob o título *My Fair Lady*. Aqui aborda-se a questão da (i)mobilidade social e criticam-se as aparências da aristocracia e os seus falsos valores. O filme, baseado no musical, estreou-se com o mesmo título, *My Fair Lady*, em 1964.

As produções de Shaw no teatro *Royal Court*, em Londres, junto com peças de Shakespeare e de Eurípides (484-406 A.C.), desde 1904 até 1907, incrementaram a sua popularidade.

*Major Barbara* (1905) interroga-se sobre várias questões em torno da pobreza e do capitalismo, visando transmitir mensagens de cariz político-social. *Androcles and the Lion* (1911) trata da religião e *Heartbreak House*, escrita entre 1913 e 1916 e produzida em 1920, reporta-se aos efeitos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). *Saint Joan* (1924) narra a vida e a morte de Joana d'Arc. Estas são consideradas as suas três melhores obras.

Em 1925, George Bernard Shaw ganhou o Prémio Nobel da Literatura, mas recusou-o considerando-o uma “palhaçada”. (Brown, 1971:10) Mais tarde, acabaria por aceitar o dinheiro do prémio, mas doou-o a um fundo anglo-sueco para o desenvolvimento da cultura, mostrando-se, assim, coerente com os seus princípios fundamentais, baseados no socialismo e contra o sistema capitalista. Shaw continuou a escrever, tendo publicado *Buoyant Billions* (1948) com noventa e um anos de idade.

George Bernard Shaw morreu em 1950, aos noventa e quatro anos, quando ainda estava a trabalhar numa outra peça.

## **2.1. George Bernard Shaw nos Sistemas de Partida e de Chegada**

Para além do estudo do autor, dos tradutores e respectivas vida e obra, afigura-se importante, para os objectivos do presente trabalho, analisar a recepção das obras de George Bernard Shaw nos sistemas de partida (Grã-Bretanha) e de chegada (Portugal), para se tentar perceber que tipo de impacte alcançaram junto do público e da crítica, ao longo do tempo. Assim, o ponto 2.1.1. será dedicado à recepção de Shaw na Grã-Bretanha, enquanto no ponto 2.1.2. será analisada a recepção da obra do autor no sistema de chegada, Portugal, nomeadamente através das traduções e das recensões críticas.

Para se compreender a recepção das obras de Shaw, utilizar-se-ão as teorias de Hans Robert Jauss (1921-1997) e de Wolfgang Iser (1926-2007), as quais se revelam da maior importância para os Estudos de Tradução.

De facto, a estética da recepção de Jauss afigura-se indispensável para um trabalho de investigação, quer sobre a recepção de literaturas estrangeiras, quer sobre a recepção de uma determinada obra ou autor estrangeiros. No respeitante à análise da recepção da obra de George Bernard Shaw nos sistemas de partida e de chegada, a teoria de Jauss torna-se muito útil para a formulação de perguntas como as seguintes: qual a *fortuna* do autor? Que interacção existe entre o leitor e o autor/tradutor? Que tipo de relação existe entre os sistemas de partida e de chegada? De que forma uma cultura pode interferir na outra?

No respeitante ao termo *fortuna*, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, em *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (2001), explicam que aquele foi cunhado para “caracterizar a expansão da obra de um grande escritor estrangeiro numa

literatura e numa cultura”. (67) Deste modo, torna-se importante começar um processo de investigação partindo do interesse em conhecer o “sucesso” da obra, quer na língua de partida, quer na de chegada.

Tal como Machado e Pageaux explicam, para Jauss é imprescindível compreender a relação entre o texto e o destinatário. O seu objectivo principal é reflectir sobre “o papel histórico desempenhado pelo destinatário da obra literária [e] sobre as suas reacções ao texto literário”, (69) ou seja, sobre a situação histórica do destinatário, que influencia, de alguma forma, a sua reacção ao texto. A relação entre o texto e o destinatário – ou leitor – baseia-se no “horizonte de expectativas” do leitor, ou seja, no “sistema de normas e de atitudes de um público determinado num momento ‘histórico preciso’”. (69)

A teoria de Jauss revela-se, assim, um importante ponto de partida para um trabalho de crítica de tradução, onde o “horizonte de expectativas” deve ser considerado, segundo Machado e Pageaux (2001), um complexo de dados interpretativos, que é preciso ter em conta: dados “literários e textuais; estéticos (normas e modelos estéticos); sociais e, enfim, propriamente culturais, no sentido antropológico do termo”. (69) De facto, para uma análise da recepção de uma obra estrangeira torna-se necessário ter em conta os dados interpretativos assimilados num determinado momento histórico, quer pela cultura de partida, quer pela cultura de chegada, para se perceber também de que forma a primeira pode interferir na segunda.

Enquanto Jauss centrou os seus estudos no contexto social-cultural, Wolfgang Iser dedicou-se ao acto individual da leitura, analisando o efeito que uma obra literária provoca no leitor. Deste modo, Iser privilegia a experiência da leitura individual dos textos literários como uma maneira de o leitor neles participar activamente. Poderão, assim, existir várias interpretações de um mesmo texto, mas cada interpretação tem de “construir o texto de modo a torná-lo inteiramente coerente”. (*Apud*, Costa, 2011:7)

Esta teoria revela-se igualmente útil para os Estudos de Tradução, em particular na análise das traduções portuguesas de Bernard Shaw. Ter-se-á igualmente em conta o pensamento de Ingarden,<sup>26</sup> no qual Iser também se inspirou, que argumenta que uma obra literária nunca é totalmente apreendida, uma vez que as perspectivas e as expectativas mudam

---

<sup>26</sup> Teórico literário e fenomenólogo polaco, Roman Witold Ingarden (1893-1970) tornou-se conhecido por ser o precursor da “estética da recepção”. Estudou Filosofia e Matemática na Universidade de Lvov, na Polónia, e depois na Alemanha. Em *A Obra de Arte Literária* (1931), considerado o seu trabalho mais importante, Ingarden propôs uma teoria literária que forneceu os conceitos-base para a teoria da recepção de Wolfgang Iser, de acordo com a qual o leitor é visto como um receptor activo da obra.

consoante o leitor. Da mesma forma, o acto tradutório, entendido como uma forma de interpretação do texto de partida, pode ser percepcionado de modos diferentes, dependendo do perfil do tradutor, da sua bagagem cultural, das suas experiências de vida e, sobretudo, das suas opções de tradução.

### **2.1.1. Grã-Bretanha**

A recepção do trabalho de George Bernard Shaw como dramaturgo por parte da crítica britânica foi um processo lento, tendo inclusive de enfrentar a Censura, que proibia os espectáculos (ou partes deles), pois considerava os textos inadequados ao público. Todavia, a imprensa tinha liberdade para os publicar. Shaw encontrou também outra maneira de divulgar os seus escritos, através dos jornais.

Uma das razões do seu insucesso reside no facto de as obras de Shaw serem muito vanguardistas para o público da altura, que não se encontrava preparado para assistir a uma peça que denigria a sua própria imagem. De facto, as suas primeiras obras, como já se mencionou no ponto 2.1., traduziam-se, muitas vezes, numa sátira à classe média alta, a mesma que tinha possibilidades financeiras para frequentar o teatro. Quando Shaw mudou a temática das peças começou a ter sucesso, pela primeira vez, com as denominadas “obras agradáveis”. Entre 1904 e 1905, ocorreu um festival de representações das peças de Shaw, no Royal Court Theatre,<sup>27</sup> um teatro que, até então, era mais propenso à representação de peças de autores mais convencionais. As obras de Shaw, que, entretanto, já haviam sido traduzidas para francês, alemão, dinamarquês e norueguês, foram finalmente representadas em Londres.

Quanto às três peças analisadas na presente dissertação, encontraram-se, através de pesquisas na internet, a respectiva data de publicação e de representação de cada uma delas: *Candida* foi representada pela primeira vez em 30 de Março de 1894, tendo sido publicada em 1898; *You Never Can Tell* foi publicada em 1897, tendo estreado em 26 de Novembro de 1899; e, por fim, *The Man of Destiny*, foi representada pela primeira vez no dia 1 de Julho de 1897, remontando a sua primeira publicação ao ano 1896, embora a peça seja mais conhecida por fazer parte da colectânea *Plays Pleasant* publicada em 1897.

---

<sup>27</sup> Situado em Londres, mais precisamente na zona de Chelsea, o Royal Court Theatre é conhecido pelos contributos dados para o desenvolvimento do teatro moderno. Construído pelos arquitectos Walter Emden e Bertie Crewe e inaugurado em 1888, o teatro levou à cena muitas das obras de Bernard Shaw, entre 1904 e 1907.

Entre 1904 e 1907, subiram ao palco do Royal Court Theatre *John Bull's Other Island* (1904), *Man and Superman* (1905), *Major Barbara* (1905) e *The Doctor's Dilemma* (1906).

Todavia, a peça que alcançou mais sucesso foi *Pygmalion*, que, depois de ter estreado em 16 de Outubro de 1913, em Viena, no Hofburg Theater, sob a direcção de Hugo Thining, estreou também em Londres, no dia 11 de Agosto de 1914, no His Majesty's Theatre. Curiosamente, a primeira publicação britânica da peça foi realizada a partir de uma tradução alemã de 1913 realizada por Siegfried Trebitsch. Este acontecimento pode ser explicado pelo facto de a estreia ter tido lugar em Viena, e, portanto, de ter sido porventura mais fácil traduzir a partir de um guião já existente, neste caso, em alemão. Seguidamente, a peça foi também publicada na Hungria, na Suécia e nos Estados Unidos da América. Somente em 1916, houve uma publicação realizada a partir do original em inglês, pela editora Constable. Tratava-se de uma edição conjunta de três peças: *Pygmalion*, *Androcles and The Lyon* e *Overruled*. Depois do insucesso inicial das “obras desagradáveis”, o autor percebeu que chegara o momento de mudar de tema para captar o interesse do público. Assim, com as “obras agradáveis”, Shaw alcançou finalmente o sucesso.

Para responder às perguntas levantadas no subponto 2.1., e retomando a teoria da recepção, constata-se que a situação cultural e política vigente na altura influenciara negativamente o trabalho de George Bernard Shaw, sobretudo na primeira fase da sua carreira literária. De facto, do ponto de vista histórico-cultural, pode afirmar-se que o facto de a Censura ter proibido parte das suas peças teatrais, reduziu o grau de expansão (*fortuna*) da sua obra.

No respeitante ao tipo de interacção existente entre o leitor e o autor, os “dados literários e textuais” (Machado e Pageaux 2001: 69) que motivaram o seu insucesso decorrem das temáticas usadas pelo autor, consideradas demasiado vanguardistas pelo público coevo.

As últimas duas questões levantadas no subponto 2.1., relativamente ao tipo de relação existente entre os sistemas de partida e de chegada e de que forma uma cultura pode interferir na outra, serão respondidas no subcapítulo seguinte, dedicado à recepção de Bernard Shaw em Portugal.

### 2.1.2. Portugal

Em comparação com outros países europeus, a recepção de George Bernard Shaw em Portugal foi mais tardia e, em grande medida, consequente da consagração do dramaturgo com o prémio Nobel da Literatura, em 1925, quando as suas obras se multiplicaram “em traduções na maioria das línguas cultas.” (Salema, 1946: 2) Embora não existam muitas traduções portuguesas de Shaw, as obras mais importantes foram traduzidas.

Assim, em 1956, foi representada a peça *Santa Joana* (do original *Saint Joan*) no Teatro D. Maria II, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, a partir da tradução de Cecília Meireles.<sup>28</sup> A peça foi acolhida com muito sucesso pelo público português, uma vez que abordava a temática da heresia, do ponto de vista da Igreja, de forma bastante clara e persuasiva, e também porque Shaw apelou ao sentimentalismo, fazendo com que muitas pessoas se comovessem ao assistir à peça.<sup>29</sup>

O sucesso de Shaw em Portugal suscitou também a produção de estudos críticos e artigos publicados em jornais literários. Álvaro Salema,<sup>30</sup> por exemplo, escreveu um artigo no *Mundo Literário*,<sup>31</sup> em 1946, traçando o perfil bibliográfico do autor e referindo algumas das traduções portuguesas de Shaw. No artigo, Salema demonstra saber que a obra do dramaturgo já fora traduzida para outras línguas:

As primeiras peças teatrais que publicou, como *A Casa do Viúvo* em 1892, em que fazia sátira mordaz contra os comerciantes, *A Profissão da Senhora Warren* e o *Filandro*, levantaram grande escândalo pela audácia das situações, a sinceridade dos sentimentos expressos e a crueldade da ironia (...). É de 1903, ainda, uma das suas

---

<sup>28</sup> Poetisa, professora, jornalista e pintora brasileira, Cecília Meireles (1901-1964) foi a primeira mulher a ter uma grande influência na literatura brasileira, com mais de cinquenta obras publicadas. Com dezoito anos, estreou-se com o livro *Espectros*, uma colectânea de dezassete sonetos de temas históricos. Participou do grupo literário da *Revista Festa*, um grupo católico, conservador e anti-modernista. Em 1940, leccionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas. No mesmo ano proferiu, em Lisboa e Coimbra, duas conferências sobre Literatura Brasileira. Em 1933 publicou em Lisboa o ensaio *Batuque, Samba e Macumba*, com ilustrações de sua autoria. Em 1942 tornou-se sócia honorária do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

<sup>29</sup> Cf. Furlanetto, 2008:38.

<sup>30</sup> Jornalista, ensaísta e crítico literário português, Álvaro Baptista Pereira Salema de Araújo (1914-1991) licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas, em 1937, pela Universidade de Lisboa, tendo dedicado a sua vida ao jornalismo, à crítica literária e ao ensino liceal. Enquanto jornalista, foi redactor principal do *Jornal do Comércio* (1957), responsável pelos suplementos literários do *Diário de Lisboa* e de *A Capital*, colaborador assíduo de *Seara Nova* e *Sol Nascente* e colaborador literário e jornalístico de *O Mundo Literário* (1946-1948).

<sup>31</sup> Cf. Anexos 1 e 2, pp. 24 da presente dissertação.

criações capitais, Homem e Super-Homem, onde inicia a definição pelo teatro das situações de consciência em que a natureza humana se revela inteira, pelo debate com as situações exteriores da vida (...). As grandes peças sucedem-se daí em diante em êxitos incomparáveis: Major Bárbara, O Dilema do Doutor, Androcles, o Leão, Pigmaleão, Regresso a Matusalém, Santa Joana (...). (Salema, 1946:1-2)

Todavia, a obra que alcançou maior êxito, quer em Inglaterra, como já se referiu, quer em Portugal, foi *Pigmalião*. Este grande sucesso deveu-se, sobretudo, como já mencionado, à adaptação fílmica, com a qual Shaw recebeu um Óscar, em 1938, bem como ao musical *My Fair Lady*.

Sara Magro Ramos Pinto (2009)<sup>32</sup> realizou um estudo sobre as traduções de *Pygmalion* e de *My Fair Lady*, tendo encontrado três traduções da primeira destinadas à publicação: *Pigmalião: Análise da Peça de Bernard Shaw, Precedida da Respectiva Tradução Portuguesa* (Coimbra: Edição de Autor, 1962); *Pigmalião: Romance em Cinco Actos* por Fernando Mello Moser (Lisboa: Edições Verbo, Biblioteca Básica Verbo/RTP, nº 74, 1972); e *Pigmalião* traduzida por Mário de Abreu (Editora Europa-América/ Livros de Bolso Europa-América, nº 483, 1987). No respeitante a *My Fair Lady*, de Alan Jay Lerner e Frederick Loewe, existem duas traduções: uma da autoria de H. Silva Letra e Gervásio Lopes, publicada em 1966 pela Portugália Editora (Lisboa) sob o título *My Fair Lady: Comédia Musical em Dois Actos baseada no Pygmalion*; e outra de Filipe La Féria e Helena Rocha, publicada em 2001, pela Europa-América (Grandes Clássicos do Teatro), sob o título *My Fair Lady, Minha Linda Senhora*. Encenado por Filipe La Féria, o musical *Minha Linda Senhora* foi apresentado no teatro Politeama e elevado ao estatuto de obra-prima pela crítica. Todavia, deve notar-se que a obra de Filipe La Féria foi reconhecida em português através de uma edição anterior à citada por Sara Pinto. Trata-se de uma publicação de 1987, pela Europa-América,<sup>33</sup> com o título de *Minha Linda Senhora*.

---

<sup>32</sup> Doutorada em Estudos Culturais e investigadora no Centro de Estudos Comparatistas, Sara Magro Ramos Pinto apresentou uma tese intitulada *Tradução no Vazio. A Variação Linguística nas Traduções Portuguesas de Pygmalion, de Bernard Shaw, e My Fair Lady de Alan Jay Lerner*, em 2009, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>33</sup> Editora portuguesa fundada em 1945 por Francisco Lyon de Castro e pelo seu irmão Adelino Lyon de Castro, a Europa-América encontra-se sediada em Mem Martins, Sintra.

No Brasil, Shaw também tem sido estudado. Em 2008, Priscila Fernanda Furlanetto<sup>34</sup> apresentou, na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, uma dissertação de mestrado intitulada *Análise Descritiva da Tradução para o Português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes* (2008). O principal objectivo, tal como o título indica, era o de realizar uma análise descritiva e comparada entre a peça *Pygmalion* e a tradução para português do Brasil realizada por Millôr Fernandes e publicada em 1963.

Em 2013, Magali Rosa de Sant'Anna<sup>35</sup> também se interessou pela obra *Pygmalion* e pela versão cinematográfica *My Fair Lady* para as estudar do ponto de vista das teorias linguísticas, em *A Linguagem do Opressor e do Oprimido presentes na Obra "Pygmalion", de Bernard Shaw. The Oppressor and Oppressed Language Present in the Work "Pygmalion" by Bernard Shaw*. Um ano depois, a peça Pigmalião foi estudada do ponto de vista da semiótica, por Sílvia Maria Guerra Anastácio,<sup>36</sup> em *O Efeito Pigmalião: Bernard Shaw e as Releituras de Os Simpsons*, sobretudo com o intuito de analisar o efeito Pigmalião<sup>37</sup> e o modo como o mito se tem modificado ao longo do tempo.

---

<sup>34</sup> Licenciada em Letras pela Universidade Estadual Paulista (2004), Priscila Fernanda Furlanetto fez um Mestrado em Literatura e Vida Social na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2008). Actualmente faz parte do programa de imersão em Língua Portuguesa (Dual Language Immersion Program) nos Estados Unidos, através do qual Furlanetto ensina o idioma português a alunos norte-americanos. No Brasil, iniciou a sua carreira como professora de Língua Inglesa, de Língua Portuguesa Regular, de Língua Portuguesa como Segunda Língua e de Cultura Brasileira na International School of Curitiba (ISC) para alunos brasileiros e estrangeiros.

<sup>35</sup> Licenciada em Língua e Literatura Inglesas pela Universidade Católica de São Paulo (1984), especializada em Gestão Académica pela Universidade Nove de Julho (1998) e com um mestrado em Letras-Linguística pela Universidade de São Paulo (1997 e 2008), Magali Rosa de Sant'Anna é autora de livros e artigos, sendo também membro do conselho editorial do Paco. Em 2014, publicou *As Principais Metodologias de Ensino de Língua Inglesa no Brasil*, uma obra dirigida a professores de Inglês.

<sup>36</sup> Licenciada em Língua Estrangeira – Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1971), especializada em Tradução/Interpretação e Revisão na mesma Universidade (1975) e mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980), Sílvia Maria Guerra Anastácio doutorou-se em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998) e fez um Pós-Doutoramento em Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais (2003). É docente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (desde 2014) e Professora Titular do Instituto de Letras da Universidade Federal da Baía (2000-2014). Traduziu vários livros, como *O Jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop* (1999), *Sensações de um Teatro da Mente* (2015), de Charlotte Perkins Gilman e Margaret Atwood, *Acendedor de Lampiões* (2015), de Jackie Kay, e *Guerra dos Mundos* (2015) de Herbert George Wells.

<sup>37</sup> Narra a história (ou a lenda) que Pigmalião era um escultor que se apaixonou pela estátua que ele mesmo havia criado. O assunto chamou a atenção, quer de Bernard Shaw, que escreveu *Pygmalion*, quer de Robert Rosenthal, que, inspirado pela história, descobriu que criar expectativas sobre alguém pode fazer com que essas expectativas se tornem reais, decidindo denominar este caso de “efeito Pigmalião”.



Estes estudos, levados a cabo no Brasil, demonstram como as obras de Shaw, não só foram traduzidas para português (do Brasil), mas também tiveram algum eco no sistema cultural português. O facto de os últimos estudos mencionados terem sido levados a cabo no Brasil, contribuiu, decerto, para um enriquecimento do sistema cultural português, no âmbito de informações, reflexões e diferentes formas de olhar para as obras e as traduções do dramaturgo irlandês, do ponto de vista linguístico, semiótico e cultural. Por outro lado, tal como Gabriela Gândara Terenas refere, estas circunstâncias permitem também estudar a produção, a circulação e a recepção de traduções no Estado Novo, tendo em vista o circuito triangular dos textos e suas respectivas traduções: Europa, Brasil e Portugal, (2008:44) de que Shaw parece constituir mais um exemplo paradigmático.

Finalmente, pode afirmar-se que tanto na Grã-Bretanha como em Portugal, a recepção de George Bernard Shaw centrou-se sobretudo numa peça e respectiva adaptação fílmica: *Pygmalion* e *My Fair Lady*. Ambas alcançaram grande sucesso e, consequentemente, obtiveram maior interesse por parte da crítica, tendo sido alvo de um maior número de traduções e respectivas recensões críticas.

Depois de analisado o estatuto do autor, a fim de se obter uma visão mais completa das peças e sua recepção nos dois sistemas em causa, considera-se agora indispensável passar à observação do perfil dos dois tradutores: Nuno Fradique e Francisco Nicholson.

### 3. O Perfil dos Tradutores

No presente capítulo, tal como o seu título indica, pretende-se dar a conhecer o perfil dos tradutores, nomeadamente dados de cariz bibliográfico, conferindo particular atenção à sua actividade tradutória, nomeadamente ao tipo de obras que traduziam ou a língua de partida com que preferencialmente trabalhavam. Conhecer a biografia dos tradutores permitirá entender os respectivos contextos familiar, social e histórico em que viveram e o modo como aqueles interferiram (ou não) nas suas opções tradutórias. Possibilitará eventualmente descobrir as suas orientações político-ideológicas e a forma como aquelas se revelaram (ou não) nos textos traduzidos.

A este propósito, devem referir-se dois conceitos importantes no âmbito do estudo da tradução: a (in)fidelidade e a (in)visibilidade do tradutor. Com a evolução dos Estudos de Tradução começou a perceber-se que a actividade do tradutor não se limitava a transferir o sentido e/ou a letra do texto de partida, sem que houvesse uma interpretação prévia,<sup>38</sup> tal como Rosemay Arrojo<sup>39</sup> (entre muitos outros) afirmou:

nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que considerarmos ser o texto original, àquilo que considerarmos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será (...) sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (2000:40-44)

Assim, o tradutor passou a ser entendido como um sujeito com características próprias, em parte decorrentes do facto de se encontrar inserido num determinado sistema (de chegada) histórico-cultural, tornando-se, de certa forma, mais visível aos olhos do investigador, tal como defendeu Lawrence

:

---

<sup>38</sup> Entre os representantes desta tese encontram-se, entre muitos outros, John C. Catford, Eugene Nida, Karl-Heinz Freigang ou Otto Kade.

<sup>39</sup> Em *Oficina de Tradução. A Teoria na Prática* (2003), Rosemay Arrojo explica o que se deve entender por oficina de tradução e qual a importância desta abordagem para a prática tradutória, mostrando que a teoria e a prática são processos igualmente importantes. Arrojo discute a redefinição do conceito de “fidelidade”, sobretudo ao afirmar que nenhuma tradução consegue captar a totalidade do original, já que as palavras não possuem um sentido único e fixo. Para além das ambiguidades e das variações de significado, torna-se difícil para o tradutor não interferir, de algum modo, na tradução, devido às suas circunstâncias pessoais e ao seu contexto histórico-social.

The motive of this book is to make the translator more visible so as to resist and change the conditions under which translation is theorized and practiced today, especially in English-speaking countries. (1995:17)

Reconhecendo a importância do estatuto do tradutor, torna-se imperativo apreciar o seu perfil e o contexto histórico-cultural onde realizou uma dada tradução, pois estes dados constituem uma ajuda preciosa para a análise crítica dessas traduções. De facto, conhecer antecipadamente o *background* do tradutor ajudará o investigador a desenvolver um sentido crítico mais apurado, a reflectir sobre as razões das suas opções tradutórias e a tentar descobrir, por exemplo, se os tradutores – consciente ou inconscientemente – deixaram algum cunho pessoal nas obras traduzidas, ou se as suas escolhas se encontravam mais ou menos directamente ligadas ao contexto histórico em que viveram.

### 3.1. Nuno Fradique<sup>40</sup>

Nuno da Veiga Santos Fradique nasceu em Lisboa, no dia 12 de Março de 1929, tendo sido realizador, dramaturgo, homem de rádio e de televisão. Do pai, Feliciano Santos, Nuno Fradique herdou o amor pelas artes de representação, em particular pelo teatro, já que aquele fora dramaturgo e Director da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses.

Aos dezoito anos, Nuno Fradique ganhou um concurso como locutor para a Emissora Nacional, onde se manteve em funções até 1956, ano em que nasceu a RTP (Rádio Televisão Portuguesa). Aos vinte e dois anos licenciou-se em Ciências Económicas e Financeiras pelo ISEF (Instituto Superior de Economias e Finanças), mas nunca exerceu qualquer actividade no âmbito dos seus estudos académicos, pois sempre trabalhou na rádio, no teatro, na escrita e na música.

Especificamente no âmbito do teatro e da televisão, Nuno Fradique frequentou um curso de Realização na *BBC*, sendo posteriormente admitido na RTP como realizador. Nessa qualidade, foi considerado um dos melhores, uma vez que mostrava a sua versatilidade,

---

<sup>40</sup>Cf. [http://www.colorizemedia.com/detalhe\\_biografia.php?pag=6](http://www.colorizemedia.com/detalhe_biografia.php?pag=6). Acedido em 18 de Outubro de 2018; e <https://ruascomhistoria.wordpress.com/2016/03/12/nuno-fradique-realizador-e-teatrologo-da-rtp-se-fosse-vivo-faria-hoje-87-anos-de-idade/>. Acedido em 18 de Outubro de 2018.

tratando, ele próprio, da tradução, da adaptação, da encenação e da realização de várias peças de teatro.

Dedicou-se, com grande entusiasmo e êxito, à realização do teleteatro (ou teatro televisivo), na altura em que a RTP transmitia peças de teatro em directo, com especial destaque para *Breve Sumário da História de Deus*, da autoria de Gil Vicente, *A Madrinha de Charley*, de Brandon Thomas, *O Alfageme de Santarém*, de Almeida Garrett, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, *Os Anjos Estão Connosco*, de Virgínia Mendes, *Eva e Madalena*, de Ângelo Cesar, *Ascensão de Joanhinha*, de Gerhart Hauptmann, e, por fim, *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett.

Faleceu em 10 de Dezembro de 1964, devido a uma doença contraída em Agosto desse ano. A sua morte foi comunicada na televisão como uma grande perda para o mundo da cultura e das artes, tendo sido considerado um dos pioneiros da televisão em Portugal. Na altura foram transmitidos alguns dos seus melhores momentos televisivos.

A RTP atribuiu a designação de Auditório Nuno Fradique a uma sala da antiga sede, na Av. 5 de Outubro, em Lisboa, mas o nome perdeu-se após a mudança para a Av. Marechal Gomes da Costa.

No respeitante ao seu trabalho como tradutor, adaptador e realizador de peças de teatro, a tabela abaixo elenca as obras para as quais Fradique deu o seu contributo, realizando uma (ou mais) das tarefas mencionadas. A tabela apresenta o título das obras no original, o título traduzido para português, o ano de publicação da tradução e algumas observações relativas às peças e respectivos históricos televisivos (se foram censuradas ou não, ou se foram aprovadas com cortes).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> A grande maioria da informação apresentada no presente subcapítulo foi retirada da TETRABase (Centro de Estudos de Teatro e Tradução, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Cf. <http://tetra.letras.ulisboa.pt/base/usermanual>. Outros dados (título, idioma de partida ou data de estreia) que não se encontravam disponíveis na TETRABase foram encontrados no WordlCat (*World Catalog online*, gerido pelo Online Computer Library Center) e distinguem-se na tabela por aparecerem entre parênteses rectos.

**TABELA 2.**

| TÍTULO ORIGINAL                | TÍTULO TRADUZIDO            | AUTOR               | LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO | IDIOMA DE PARTIDA | TRADUÇÃO  | OBSERVAÇÕES   |
|--------------------------------|-----------------------------|---------------------|--------------------------|-------------------|---|---|
| <i>L'École du Piston</i>       | <i>A Grande Roda</i>        | Tristan Bernard     | 19 de Abril de 1963      | Francês           | Tradução directa e adaptação de Nuno Fradique     | Com licença de representação cedida à Radiotelevisão Portuguesa.  |
| [ <i>La Partie de bridge</i> ] | <i>A Partida de Bridge</i>  | Tristan Bernard     | 25 de Março de 1958      | [Francês]         | Realização e tradução de Nuno Fradique para a RTP | Contém carimbo da censura com decisão de aprovado e licença de representação.                                   |
| <i>The Sentence</i>            | <i>A Sentença</i>           | Florence Howell     | 3 de Junho de 1963       | Inglês            | Tradução directa e adaptação de Nuno Fradique     | Com licença de representação cedida à Radio Televisão Portuguesa.   |
| <i>Candida</i>                 | <i>Cândida</i>              | George Bernard Shaw | —                        | Inglês            | [Tradução e] Adaptação de Nuno Fradique           | <b>Classificação: Espectáculo para adultos. Esta classificação inviabilizou a difusão da peça na televisão.</b> |
| <i>Deux Couverts</i>           | <i>Mesa Posta para Dois</i> | Sacha Guitry        | 3 de Junho de 1963       | Francês           | Tradução directa e adaptação de Nuno Fradique     | Em carta ao director dos serviços de produção da Rádio Televisão Portuguesa informa-se que a peça foi aprovada. |

|                           |                            |   |                     |            |   |  |
|---------------------------|----------------------------|---|---------------------|------------|---|--|
| <i>Le Brésilien</i>       | <i>O Brasileiro</i>        | Henri Meilhac e Ludovic Halévy              | 14 de Maio de 1963  | Francês    | Tradução directa e adaptação de Nuno Fradique | Com licença de representação cedida à Rádio Televisão Portuguesa. Aprovada com cortes.   |
| <i>La Patente</i>         | <i>O Diploma</i>           | Luigi Pirandello                            | 1963                | [Italiano] | Tradução e adaptação de Nuno Fradique         | Exemplar apresentado à Censura. Decisão da Censura: aprovada para maiores de 12 anos.  |
| <i>The Man of Destiny</i> | <i>O Senhor do Destino</i> | George Bernard Shaw                         | 31 de Maio de 1963  | Inglês     | Tradução directa e adaptação de Nuno Fradique | <b>Com licença de representação cedida à Rádio Televisão Portuguesa. A peça foi aprovada com cortes para maiores de 12 anos.</b> |
| <i>Primerose</i>          | <i>Primerose</i>           | Gaston Arman de Caillavet e Robert de Flers | 20 de Abril de 1963 | Francês    | Tradução directa e adaptação de Nuno Fradique | Com licença de representação cedida à Radiotelevisão Portuguesa.   |

Como consta na Tabela acima, Nuno Fradique traduziu directamente das línguas (inglesa e francesa) dos textos originais, o que leva a pensar que tinha conhecimentos, pelo menos, destes dois idiomas. Aliás, nas informações fornecidas pela TETRABase, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, especifica-se que se trata de traduções directas. Todas as peças acima mencionadas passaram pelas mãos dos censores. *Cândida* foi reprovada, enquanto *O Brasileiro* foi aprovada com cortes. As outras peças foram aprovadas, com licença de representação cedida à Rádio Televisão Portuguesa. Curiosamente, quase

todas, excepto *A Partida de Bridge* (1968), foram submetidas ao controlo da Censura no mesmo ano, ou seja, 1963.

### 3.2. Francisco Nicholson

Francisco António de Vasconcelos Nicholson nasceu em 1938, na cidade de Lisboa. O pai, o inglês John Francis Quintela Nicholson, foi um dos responsáveis pela Automática Eléctrica Portuguesa. A mãe, Maria Alice de Vasconcelos Marques, foi doméstica até à morte do marido, a seguir à qual começou a trabalhar no teatro, em guarda-roupas e nos bastidores. Francisco Nicholson foi actor, dramaturgo, argumentista de teatro de revista, autor televisivo e co-autor de uma canção intitulada *Oração*, com a qual António Calvário venceu o primeiro Festival da Canção, em 1964.

Aos catorze anos começou a sua carreira teatral no antigo Liceu Camões, dirigido pelo encenador e poeta António Manuel Couto Viana,<sup>42</sup> graças ao qual acabou por vir a pertencer ao grupo da Mocidade Portuguesa,<sup>43</sup> junto com Rui Mendes,<sup>44</sup> Morais e Castro,<sup>45</sup> Catarina Avelar<sup>46</sup> e Mário Pereira,<sup>47</sup> entre outros.

---

<sup>42</sup> António Manuel Couto Viana nasceu em 1923 e estreou-se literariamente aos vinte e cinco anos com um volume de poemas intitulado *O Avestruz Lírico* (1948). Além de poeta, foi também encenador, ensaísta, tradutor, dramaturgo, actor e cenógrafo. Dirigiu e encenou mais de duzentos espectáculos de teatro infanto-juvenil, para adultos e de ópera. Tanto pela sua obra literária como pela actividade artística, obteve inúmeros e valiosos prémios. Foi director das revistas de cultura *Graal* e *Tempo Presente*, onde mostrou o seu empenho em prol de uma literatura que reinventasse o culto do passado, da paisagem e do modelo idílico do amor. Participou em alguns filmes portugueses e estrangeiros, em dezenas de peças para a televisão, bem como em vários programas culturais na TV e na Rádio. Faleceu em 2010.

<sup>43</sup> A Organização Nacional Mocidade Portuguesa, também conhecida apenas como Mocidade Portuguesa (MP), era uma associação juvenil do Estado Novo. Criada pelo Decreto-Lei n.º 26 611, de 19 de Maio de 1936, por António de Oliveira Salazar, a organização pretendia abranger todos os jovens dos sete aos catorze anos, estudantes ou não, com o fim de contribuir para o desenvolvimento da capacidade física, da formação do carácter e da devoção à Pátria.

<sup>44</sup> Autor português nascido em 19 de Junho de 1937, Rui Mendes estreou-se no Teatro do Gerifalto, com a peça *A Ilha do Tesouro*, em 1956. No ano seguinte, fundou o Grupo 4, um dos embriões do teatro independente português. Um dos encenadores mais conceituados em Portugal, Rui Mendes assinou a encenação de peças como as *Três Irmãs* (1991) de Tchekov, no Teatro da Cornucópia, e *Sonho duma Noite de Verão* (1991) de Shakespeare, no Teatro da Malaposta. Foi também reconhecido no cinema com os filmes *Caçada do Malhadeiro* (1969), *Francisca* (1981) e *Os Abismos de Meia-Noite* (1983).

<sup>45</sup> José Armando Tavares de Morais e Castro, conhecido apenas por Morais e Castro, foi actor, encenador, político e advogado. Nasceu em 1939, em Lisboa, onde, durante os tempos do Liceu, pertenceu, como actor experimental, ao Grupo Cénico do Centro 25 da Mocidade Portuguesa. Estreou-se também no Teatro do Gerifalto com a peça *A Ilha do Tesouro* (1956), dirigida por António Manuel Couto Viana. Em 1968 tornou-se

Até aos vinte e um anos dedicou-se não só ao teatro, mas também à Marinha Mercante, pois os pais quiseram que ele tirasse um curso que lhe permitisse, no futuro, poder escolher o caminho que pretendia seguir. Assim, aos dezanove anos era oficial de Marinha, mas apercebeu-se de que não era aquilo que queria fazer na vida, pois a sua verdadeira paixão era o teatro.

Estudou em Paris, na Academia Charles Dullin, do Théâtre National Populaire, onde conheceu muitas personalidades importantes do mundo do teatro, como Jean Vilar,<sup>48</sup> Georges Wilson<sup>49</sup> e Gerard Philipe.<sup>50</sup> Regressou a Portugal em 1960, tendo frequentado o Conservatório por apenas três meses, devido a um desentendimento com uma colega.

A primeira peça em que se estreou como actor e autor foi *Mistério Até Mais Não*, no Teatro do Gerifalto, seguida de mais cinco peças para as crianças, entre as quais se destacam *O Cavaleiro Sem Medo*, *Boingue-boingue* e *O Indiozinho Raio de Luar*.

Enquanto membro da Companhia Nacional de Teatro e do Teatro Estúdio de Lisboa, representou peças de autores importantes da dramaturgia mundial, tais como Kleist,<sup>51</sup>

---

co-fundador do Grupo 4 no Teatro Aberto, onde representou peças de dramaturgos como Peter Weiss, Bertolt Brecht, Max Frisch, Peter Handke ou Boris Vian.

<sup>46</sup> Na década de setenta, Catarina Avelar (1939) foi porventura a actriz mais assídua em peças de teleteatro. Em 1976, deu-se a conhecer no Teatro Nacional D. Maria II, com peças como *Há tanto Tempo* (1978), de Harold Pinter, e *Falar Verdade a Mentir* (1999), de Almeida Garrett, com Rui Mendes e João Grosso. Na televisão, interpretou várias telenovelas, como *Origens* (1984), *Na Paz dos Anjos* (1994) e *Amanhecer* (2002), e séries como *Queridas e Maduras* (1995), *Ballet Rose*, e, ainda, a sitcom *Cuidado Com as Aparências* (2000).

<sup>47</sup> O actor Mário Pereira (1933-1996) trabalhou em quase todas as importantes companhias de teatro portuguesas. Depois de ter concluído o curso do Conservatório, em Lisboa, em 1954, participou em várias peças e deu a voz a uma das personagens de *O Corcunda de Notre Dame*, numa dobragem que foi considerada a melhor de sempre. Quando faleceu era actor residente no Teatro Nacional D. Maria II.

<sup>48</sup> Actor, editor e uma das figuras mais importantes do teatro francês contemporâneo, Jean Vilar (1912-1971) fundou o Théâtre National Populaire (1951), que dirigiu até 1963. Encenou peças como *A Dança da Morte*, de August Strindberg, e “Murder in the Cathedral”, de T. S. Eliot.

<sup>49</sup> Actor de cinema e de televisão, Georges Wilson (1921-2010) foi director do Théâtre National Populaire (TNP), produziu peças de Shakespeare, Molière e Corneille, bem como de dramaturgos modernos, como, por exemplo, Bertold Brecht, John Osborne e Harold Pinter.

<sup>50</sup> Um dos mais famosos actores do seu tempo, Gerard Philipe (1922-1959) estreou-se, aos dezanove anos, como actor de teatro, em Nice. No ano seguinte, interpretou a peça *Calígula*, de Albert Camus, o que lhe valeu um convite para trabalhar no Théâtre National Populaire, em Paris e Avinhão. No cinema estreou-se no filme *Les Petites du Quai aux Fleurs* (1943), tornando-se famoso com *Le Diable au Corps* (1947), de Claude Autant-Lara.

<sup>51</sup> Poeta, dramaturgo e romancista alemão, Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811) tornou-se conhecido pelas peças *Das Käthchen von Heilbronn*, *The Broken Jug*, *Amphitryon* e *Penthesilea*. Ganhou o Keist Prize, um prémio muito prestigiado para a literatura alemã.



Strindberg<sup>52</sup> e Appolinaire<sup>53</sup>. Foi também um dos actores que inaugurou o Teatro Villaret, fundado pelo célebre Raul Solnado.

O teatro de revista constituiu uma das principais áreas de trabalho de Francisco Nicholson, tendo sido principalmente no Teatro ABC, no Parque Mayer, que ficou conhecido, uma vez que foi o palco privilegiado das suas interpretações e criações, tais como *Gente Nova em Bikini* (1963), peça com a qual se afirmou como autor, actor e encenador. Depois deste êxito, seguiram-se outros, como, por exemplo, *Chapéu Alto* (1963) e *Lábios Pintados* (1964). Sempre no mesmo teatro, Nicholson foi autor, junto com Mário Alberto,<sup>54</sup> da revista *Tudo a Nu*, encenada por Sérgio Azevedo,<sup>55</sup> e apresentada na íntegra ao público, após o 25 de Abril de 1974. Com o final da Censura, foram retirados os cortes anteriormente efectuados e alterou-se o nome da revista para *Tudo a Nu com Parra Nova*.

Além do teatro ABC, onde foram apresentadas as peças que lhe trouxeram mais sucesso, Nicholson trabalhou também para o Teatro Maria Vitória, escrevendo a Revista *Não*

---

<sup>52</sup> O sueco Johan August Strindberg (1849-1912) foi dramaturgo, escritor, poeta e pintor.

<sup>53</sup> Escritor e crítico de arte francês, Guillaume Appolinaire (1880-1918) foi, porventura, o mais importante activista cultural das vanguardas do início do século XX. Conhecido particularmente pela sua poesia sem pontuação e por ter escrito manifestos importantes para as vanguardas em França, tais como o Cubismo, foi também o criador da palavra Surrealismo.

<sup>54</sup> Pintor e um dos mais produtivos cenógrafos portugueses, Mário Alberto Rosado Cabral (1925-2011) trabalhou principalmente no Teatro de Revista, demonstrando, juntamente com Francisco Nicholson, Gonçalves Preto e Sérgio Azevedo, entre outros, um notável esforço de revitalização desse teatro, ainda antes do 25 de Abril, com revistas inovadoras e de grande êxito, como *O Fim da Macacada* (1972), *P'ró Menino e p'rá Menina* (1973) e *Tudo a Nu* (1973). Colaborou também com companhias como o TEP (Teatro Experimental do Porto), o TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) e A Barraca, além de ter feito televisão e cinema.

<sup>55</sup> Empresário e produtor teatral português, Sérgio da Silva Freire de Azevedo (1936-2006) foi considerado o grande responsável pela renovação do Teatro de Revista. Depois de muitos anos a viver no Brasil, regressou a Lisboa, sua cidade natal, para começar a dirigir, em 1971, o Teatro ABC. Entre 1971 e 2005 produziu trinta e dois espectáculos de variados géneros: infantil, comédia, farsa e opereta. As peças mais importantes foram *Põe-te Bicha* (1978), *Oh da Guarda* (1977), *P'ra Trás Mija a Burra* (1974) e o musical *Annie* (1964). Este último, que alcançara um enorme sucesso nos Estados Unidos, foi considerado, na altura, o melhor musical de sempre levado à cena em Portugal.

*Batam Mais no Zezinho* (1985), junto com Henrique Santana,<sup>56</sup> Augusto Fraga<sup>57</sup> e Mário Zambujal.<sup>58</sup>

Com a dançarina Magda Cardoso (com quem Nicholson se casou), o coreógrafo Fernando Lima<sup>59</sup> e o cenógrafo e figurinista Mário Alberto,<sup>60</sup> Nicholson foi um dos fundadores do Teatro Adoque, que revolucionou o conceito de Teatro de Revista.

Nicholson foi também uma figura importante das primeiras décadas da televisão portuguesa. Deu-se a conhecer com *Riso e Ritmo* (1964), um programa em que foi actor, autor e produtor, em conjunto com Armando Cortez<sup>61</sup> e Luís Andrade,<sup>62</sup> num formato inovador para o humor televisivo da época.

Dirigiu vários programas, como *O Canto Alegre* (1989), foi autor da primeira telenovela portuguesa, *Vila Faia* (1982), e também de outras telenovelas e séries para

---

<sup>56</sup> Actor, produtor, encenador e escritor português, Henrique Júlio Martins Santana (1924-1995) recebeu a Medalha de Mérito Cultural, em 1995. Entre as várias peças que interpretou, destacam-se *Fado*, *História de uma Cantadeira* (1948), *O Comissário de Polícia* (1953), *O Costa d'África* (1954) e *Os Homens da Segurança* (1988), bem como o filme *Sinais de Fogo* (1995).

<sup>57</sup> Jornalista, crítico e cineasta português, Augusto Fraga (1910-2000) foi director da revista *Cinéfilo* (1938-1939). Entre 1946 e 1947 viveu em Espanha, onde realizou curtas-metragens. A partir de 1976 começou a escrever para o teatro de revista, tendo ainda realizado dois filmes: *Sangue Toureiro* (1958) e *Raça* (1961).

<sup>58</sup> Escritor e jornalista português, mais conhecido como jornalista desportivo na RTP, Mário Joaquim Marvão Gordilho Zambujal (1936-...) colaborou no jornal *A Bola*, foi subdirector do desportivo *Record*, bem como chefe de redacção de *O Século* e *Diário de Notícias*. Escreveu guiões para várias séries de televisão, como *Lá em Casa Tudo Bem* (1987-1988), juntamente com Raul Solnado e Nuno Teixeira.

<sup>59</sup> Coreógrafo e bailarino, Fernando Lima (1928-2005) foi o primeiro português a dançar nos palcos europeus, tendo começado a cultivar esta paixão, quase por brincadeira, nos salões de baile da Ericeira, onde passava as férias grandes. Em 1947 frequentou o estúdio da professora Margarida de Abreu, começando a estudar dança no Círculo de Iniciação Coreográfica. Estreou-se nos palcos do Teatro Nacional de São Carlos, com a peça *Quadros de uma Exposição*. Passou um tempo em França para depois regressar a Portugal, tornando-se o primeiro bailarino português a dançar bailados clássicos. Juntamente com a sua mulher, Águeda Sena, dançou em muitos programas da RTP, trabalhou em revistas no Teatro Monumental e, em 1974, foi um dos membros fundadores do Teatro Adoque, para o qual coreografou para várias revistas.

<sup>60</sup> *Supra* nota 53.

<sup>61</sup> Actor, encenador, argumentista e produtor, Armando Cortez e Almeida (1928-2002), conhecido apenas por Armando Cortez, começou a carreira de actor de teatro em 1946, interpretando *Coéforas*, de Ésquilo. Em 1964 foi protagonista, com Francisco Nicholson, do programa *Riso e Ritmo*, da RTP. Dirigiu o musical *Annie*, de Thomas Meehan, para o Teatro Maria Matos (1983). Em 1984, participou no teleromance da RTP *Chuva na Areia* e, em 1986, na telenovela *Palavras Cruzadas*. No ano seguinte entrou na série *Lá em Casa Tudo Bem*, em 1988 participou na telenovela *Passerelle* e, em 1992, actuou na telenovela *Cinzas*. Estes constituem apenas alguns dos exemplos do seu amplo trabalho.

<sup>62</sup> Cantor de ópera, realizador e Director de Programas da RTP, Luís Andrade (1935-2013) foi uma figura muito importante na Rádio e na Televisão portuguesas, tendo realizado programas como o *Zip-Zip* (1969), considerado um marco na história da televisão portuguesa.

televisão como *Origens* (1983), *Cinza* (1992), *Os Lobos* (1998), *Ajuste de Contas* (2000), *Ganância* (2001), *O Olhar da Serpente* (2002) e *Bem-vindos a Beirais* (2013).

Nicholson participou ainda em concursos e festivais da música, como o Festival da Figueira da Foz, que ganhou por duas vezes, as Marchas de Lisboa, onde foi distinguido como autor em três edições, tendo estado presente no Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro.

Em 2014 publicou o seu primeiro romance, *Os Mortos não dão Autógrafos*, escrito quando vivia em Brejos de Azeitão. Ganhou a Medalha de Ouro de Mérito Cultural, atribuída pela Câmara Municipal de Lisboa, e o Prémio Beatriz Costa.

Antes de contrair matrimónio com a bailarina e atriz Magda Cardoso, com quem não teve filhos, Nicholson tinha-se casado e divorciado de Colette Liliane Dubois, com a qual teve a sua única filha, também atriz, de nome Sofia Nicholson. Era doente hepático e o seu estado de saúde agravou-se nos últimos anos, tendo sido submetido a dois transplantes de fígado, o último em 2011. Depois disso, voltou a piorar e esteve novamente internado no Hospital Curry Cabral, em Lisboa, onde faleceu em 12 de Abril de 2016.

No respeitante ao seu trabalho como tradutor de peças de teatro, segue abaixo uma pequena tabela com as duas únicas obras que traduziu. À semelhança da tabela anterior, esta apresenta o título das obras no original, o título traduzido para português, a data da estreia em Portugal e algumas observações relativas às peças e respectivas representações na televisão, com a indicação se foram censuradas, aprovadas ou aprovadas com cortes. Tal como na anterior, a informação da tabela 3 foi retirada da TETRAbase (Centro de Estudos de Teatro e Tradução, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

**TABELA 3.**

| TÍTULO ORIGINAL           | TÍTULO TRADUZIDO         | AUTOR               | LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO | IDIOMA DE PARTIDA              | OBSERVAÇÕES  |
|---------------------------|--------------------------|---------------------|--------------------------|--------------------------------|--|
| <i>You never can tell</i> | <i>Nunca se Sabe</i>     | George Bernard Shaw | 7 de Junho de 1962       | Inglês<br><br>Tradução Directa | Aprovada com cortes, com licença de representação para a Empresa A. M. Couto Viana, datada de 1962 |
| <i>Noire chérie</i>       | <i>Querida Mulatinha</i> | François Campaux    | 17 de Outubro de 1966    | Francês<br>Tradução Directa    | Não disponível   |

Tal como Nuno Fradique, também Francisco Nicholson traduziu directamente a partir da língua das obras originais, da inglesa no caso de *You Never Can Tell* e da francesa em *Noire Chérie*. Tal leva a concluir que Nicholson tinha bons conhecimentos de ambas as línguas, uma vez que, de acordo com a TETRAbase, se especifica tratar-se de traduções directas.

Depois da recolha de informação sobre os dois tradutores, torna-se possível encontrar pontos de contacto entre si: nascidos na mesma altura, ambos se dedicaram ao teatro, como dramaturgos, e à televisão (se bem que em circunstâncias diferentes), traduziram obras do inglês e do francês, podendo, assim, afirmar-se que tinham um bom conhecimento destes dois idiomas.

Outro ponto em comum (e decerto o mais interessante para este trabalho) reside no facto de ambos terem traduzido obras de Bernard Shaw (bem como de outros autores mencionados nas tabelas) que passaram pelo crivo da Censura, algo bastante comum na altura em que viveram.

Quanto às obras de Shaw por eles traduzidas, e que constituem objecto de análise na presente dissertação, descobriram-se elementos curiosos, nomeadamente que a obra *Cândida*, traduzida por Nuno Fradique, foi reprovada *a priori*, não tendo tido a oportunidade de ser conhecida pelo público da altura, enquanto a peça *O Senhor do Destino* (traduzida pelo

mesmo tradutor) foi aprovada, com cortes, para maiores de doze anos, com licença de representação cedida à Radio Televisão Portuguesa, em 31 de Maio de 1963. A única obra de Bernard Shaw traduzida por Francisco Nicholson também foi aprovada com cortes, com licença de representação para a Empresa A. M. Couto Viana, em 7 de Junho de 1962.

Conhecendo o funcionamento da Censura do Estado Novo, o perfil do autor dos textos originais, George Bernard Shaw, a recepção da sua obra tanto no sistema de partida como no de chegada, bem como o estatuto dos dois tradutores, Nuno Fradique e Francisco Nicholson, o último capítulo será dedicado a uma análise aturada dos relatórios e dos cortes realizados pelos censores, com o objectivo de se tentar perceber as razões pelas quais determinados segmentos do texto foram considerados inconvenientes e susceptíveis de causar problemas ao Regime, bem como a(s) forma(s) de autocensura utilizada(s). Ao longo da análise dos relatórios, das peças em inglês e das traduções serão apresentadas grelhas que servirão para comparar os excertos cortados ou autocensurados (em português) com os seus correspondentes no texto original (em inglês) e o resultado final depois dos cortes. As grelhas serão acompanhadas dos respectivos comentários.

#### 4. Censura e Traduções para Teatro

Antes de iniciar a análise das três peças escolhidas para o presente trabalho, quer no original (*Candida*, *You Never Can Tell* e *The Man of Destiny*), quer em tradução (*Cândida*, *Nunca Se Sabe* e *O Senhor do Destino*), considerou-se pertinente aludir aos estudos que serviram de fundamentação teórica para a referida análise crítica.

Com base na viragem cultural dos Estudos de Tradução, no cariz multidisciplinar da área (incluindo os campos literário, cultural, histórico e político, entre outros, na “Manipulation School”, com particular destaque para autores como André Lefevere (1945-1996) e José Lambert (1941-1991), e ainda nos Estudos Descritivos da Tradução, com Gideon Toury (1942-2016), reconheceu-se a importância de analisar o contexto social-cultural em que uma tradução se realiza.

Seguindo, em grande medida, a linha de pensamento de Gideon Toury, o presente capítulo não se limitará a comparar o texto de partida com o texto de chegada, de acordo com uma abordagem meramente prescritiva, mas basear-se-á antes na abordagem proposta por Toury, descrevendo as traduções tal como elas se apresentam, procurando não as avaliar, mas sim compreender as mudanças ocorridas na transferência de textos de um sistema cultural para outro.

Gideon Toury pretendeu especificar as normas, ou seja, os procedimentos que regulam o processo de tradução. Um tradutor inserido num sistema mais central terá, em princípio, maior poder de acção e mais liberdade face ao texto de partida. Desta forma, os textos traduzidos podem considerar-se mais “adequados” (*adequate*) às normas linguísticas e culturais do texto original e, portanto, mais orientados para o sistema de partida (*source-oriented*). (Toury 1995: 54-55)

Quando o sistema em que se traduz ocupa tendencialmente uma posição mais periférica, a tendência do tradutor será a de procurar uma “aceitabilidade” (*acceptability*) do texto, orientando-o mais para o sistema chegada (*target-oriented*). Quando o tradutor adopta a estratégia da aceitabilidade, usando as normas do sistema de chegada, a tradução vai originar “desvios” (*shifts*). Existem dois tipos de desvios, os obrigatórios e os opcionais. Os primeiros, não se podem evitar, devido à diferença de características gramaticais e linguísticas entre os dois sistemas. Os segundos dependem da vontade do tradutor em produzir um texto mais próximo da cultura e da língua de chegada. (Toury, 1995: 53-69) Estes últimos constituirão

objecto de análise no presente capítulo, ou seja, os desvios susceptíveis de serem encontrados nas traduções das peças de Bernard Shaw, em consequência de uma escolha do tradutor, ao tentar adequar-se às normas político-sociais da cultura de chegada, vigentes durante o Estado Novo.

Se Toury procurou estabelecer parâmetros teóricos e metodológicos no âmbito dos quais os Estudos Descritivos da Tradução se pudessem desenvolver, André Lefevere (1990) explorou estas dinâmicas num determinado enquadramento histórico-cultural. Deste modo, Lefevere abandonou a ideia de que a tradução deve espelhar o original, para propor um modelo mais complexo, em que o tradutor deve descodificar o texto de partida para, depois, recodificar um texto novo, consoante a cultura de chegada. Esta “viragem cultural” (*cultural turn*) ajuda a compreender como os “desvios” (*shifts*) se tornam inevitáveis no texto de chegada devido às diferenças existentes entre os dois sistemas em causa. Lefevere (1992) considerou, portanto, a tradução como uma forma de reescrita (*rewriting*) e de manipulação do texto original, tornando a tradução mais adequada às tendências ideológicas, morais, políticas e culturais do sistema de chegada, num particular momento:

Foreign texts may not (...) conform to the cultural, political, moral, or ideological tastes of an individual or a taste at a particular time and are often rewritten to conform to them. (Lefevere, 1992: 14)

Deste modo, os tradutores podem ser detentores de certas posições de poder, reescrevendo os textos de partida, em conformidade ou em contraposição com as ideologias dominantes no sistema de chegada:

Translation needs to be studied in connection with power and patronage, ideology and poetics, with emphasis on the various attempts to shore up or undermine an existing ideology or existing poetics. (Lefevere, 1992: 10)

Consoante a sua intenção, o tradutor pode adoptar várias estratégias e soluções para determinados problemas surgidos no acto tradutório, o que pode conduzir à presença de “desvios” no texto traduzido.

Além dos autores referidos, ligados à “viragem cultural”, o presente capítulo baseou-se também em títulos sobre tradução e censura, considerados assaz pertinentes: *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference* (2009), uma

colectânea de artigos, coordenada por Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleannáin e David Parris, que ajuda a compreender o uso das traduções como armas políticas, com particular destaque para o tipo de censura semi-voluntária na tradução; “Censure et traduction dans le monde occidental/ Censorship and Translation in the Western World (2002)”, um texto da autoria de Denise Merkle, publicado na revista canadiana online *TTR: traduction, terminologie, redaction*, em que a autora levantou questões pertinentes sobre a natureza e a definição de censura; e, por fim, *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media* (2007), obra coordenada por Francesca Billiani, que descreveu as circunstâncias linguísticas e culturais em que a censura pode cruzar-se com a tradução. Através da recolha de vários estudos de caso sobre censura e tradução, Billiani mostrou como a censura pode influenciar a forma de rescrever os textos, nomeadamente via tradução, com o objectivo de filtrar informações contidas no texto de partida.

Antes da publicação das obras referidas, em 2005 realizou-se um congresso sobre tradução e censura no Trinity College de Dublin, com três oradoras convidadas, duas das quais foram autoras das obras mencionadas: Denise Merkle e Francesca Billiani. A terceira (e última) oradora foi a não menos célebre Maria Tymoczko.

Através da análise destes textos foi possível perceber como o tradutor, além de sujeito e vítima do processo censório, pode contribuir para a acção da censura. Dos três títulos mencionados, o presente capítulo baseou-se principalmente nos seguintes textos: um da autora Katja Krebs,<sup>63</sup> intitulado “Anticipating Blue Translational Choices as Sites of (Self-) Censorship Translating for the British Stage under the Lord Chamberlain” e publicado na colectânea de Francesca Billiani; e outros dois, da autoria de Elisabeth Gibbels<sup>64</sup> e de Maria Tymoczko,<sup>65</sup> intitulados, respectivamente, “Translators, the Tacit Censors”, e “Censorship

---

<sup>63</sup> Doutorada pela University of Hull, no Performance Translation Centre, Katja Krebs é actualmente professora no Departamento de Música e Drama na Cardiff School, onde ensina História do Teatro Europeu. Os seus estudos baseiam-se na relação entre a história e a teoria da tradução e entre a história e a teoria do teatro. No texto referido, a autora examina a relação entre censura e tradução, através de uma análise de exemplos específicos de textos existentes no Arquivo do Lord Chamberlain que mostram as tendências, quer do tradutor, quer do censor, nos processos de decisões a tomar, com particular destaque para a análise da autocensura.

<sup>64</sup> Doutorada pela Universidade de Viena, Elisabeth Gibbels é actualmente Professora de Inglês na Universidade de Humboldt, em Berlim, encontrando-se a trabalhar sobre censura e intercâmbio cultural da Europa do século XIX. No artigo acima citado, Gibbels apresentou as conclusões relativamente ao seu trabalho sobre as estratégias utilizadas em quatro diferentes traduções alemãs de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), de Mary Wollstonecraft.

<sup>65</sup> Professora de Literatura Comparada na Universidade de Massachusetts Amherst, Maria Tymoczko escreveu vários livros, entre os quais se destacam *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English*



and Self-Censorship in Translation: Ethics and Ideology, Resistance and Collusion”, apresentados na colectânea dirigida por Chuilleánáin, Cuilleánáin e Parris. Todos eles analisaram, de forma aturada, a questão da censura, da tradução e da autocensura.

Para o seu estudo sobre censura e tradução no teatro britânico, Katja Krebs inspirou-se no pensamento de Pierre Bourdieu,<sup>66</sup> nomeadamente na noção de *habitus* e “censura estrutural”. (Apud Billiani, 2007: 6-9) No seu livro *La distinction. Critique sociale du jugement*, Bourdieu (1979) afirmou que, para compreender plenamente a acção da censura, tornava-se necessário levar em conta a sua relação com o *habitus*, no âmbito específico em que aquela actuava. Segundo Bourdieu, *habitus* é um princípio ou uma “estrutura” (“*structure*”), segundo a qual as configurações práticas e as representações abstractas das práticas culturais se articulam, sendo a censura um tipo de estrutura existente no contexto em que um texto/uma tradução é produzido(a) e circula. (Apud Billiani, 2007: 168). Assim, baseando-se no conceito bourdieuano de *habitus*, Krebs demonstrou como a “censura estrutural” ocorre no âmbito em que um texto circula, sendo determinada pelo *habitus* dos agentes (tradutores). A definição de *habitus* revela-se importante para uma análise sobre censura e tradução uma vez que a censura controlava os elementos que compõem um *habitus* específico (por exemplo sexualidade, religião e ideologia), partilhados por diversas comunidades, em diferentes alturas da História. (9)

Complementando o estudo de Bourdieu, Krebs mencionou Michel Foucault, segundo o qual, quer a censura seja individual ou institucional, ambas dependem da existência de uma estrutura de poder. O objectivo do crítico de tradução é perceber como o poder e o conhecimento enformam discursos ideológicos, culturais e estéticos. (Billiani, 2007: 11) A autora utilizou o trabalho sobre o Arquivo de Lord Chamberlain desenvolvido por Helen Freshwater, a qual afirmou o seguinte: “the archive does not, and indeed cannot, record the operation of this form of censorship”, (apud Billiani, 2007: 184) referindo-se à autocensura, sempre baseada numa antecipação ciente ou inconsciente.

---

*Translation* (1999) e *Translation and Power* (2002), editado juntamente com Edwin Gentzler. No artigo referido acima, Tymoczko centra-se na análise das estratégias de autocensura.

<sup>66</sup> Sociólogo, antropólogo, filósofo e académico francês, Pierre Bourdieu (1930-2002) estudou na École Normale Supérieure, licenciou-se em Filosofia, enveredando, depois, por áreas como a Antropologia e a Sociologia. Foi Professor de Filosofia na Sorbonne e na École des Hautes Études (que dirigiu), tendo ocupado, em 1982, a cadeira de Sociologia no Collège de France, uma das Faculdades mais reconhecidas da academia francesa. Influenciado pelo marxismo e pelo estruturalismo, então em voga, Bourdieu dedicou-se particularmente ao estudo dos processos culturais, elaborando o conceito original de “violência simbólica”, ligado, segundo o autor, aos processos educativos (aquisição de capitais culturais, políticos e sociais). Para além disso, Bourdieu desenvolveu o conceito de *habitus*, ou seja, o conjunto de disposições típicas de um grupo social, que explica o modo como um indivíduo interioriza a cultura dominante, reproduzindo-a. Cf. Bourdieu, 1992: 147.

Através dos estudos de caso, realizados por Katja Krebs, sobre algumas peças traduzidas e submetidas ao Lord Chamberlain's Office, e publicadas na colectânea dirigida por Francesca Billiani, em 2007, descobriram-se pistas mais visíveis comprovativas da existência de uma expectativa de censura, por parte do tradutor, e explicativas das suas escolhas, nomeadamente no respeitante à autocensura. (Billiani, 2007: 183) Assim, o tradutor exerce o que Luise von Flotow<sup>67</sup> define como “interventionist power”, ou seja, adquire um poder interventivo (*apud* Billiani, 2007: 185) ao levar a cabo inúmeras escolhas durante o processo da reescrita do texto de partida e antecipando a acção do censor. Tais opções podem deixar pistas (mais óbvias ou mais subtis) do que Katja Krebs chama de “anticipation of repression” (175), ou seja, antecipação da censura, ou autocensura. É como se o tradutor antecipasse a acção do censor, preferindo autocensurar-se e poupando-se a trabalhos de corte posteriores.

Mediante a análise das marcas de autocensura presentes nos textos teatrais submetidos ao controlo do Lord Chamberlain Office, Krebs afirmou que a antecipação da censura se encontrava relacionada com os conteúdos das peças que pudessem contradizer o *status quo* britânico, bem como o poder do teatro enquanto acto performativo. Mesmo quando o censor permitia a publicação de certos livros, estes podiam vir a ser reprovados se adaptados para um guião com vista a subir a um palco. Tal como afirmou Freshwater, o censor temia a influência do teatro no público: “fear of theatre's influence upon its audience.” (*Ibidem*)

Tendo em consideração a relação entre tradução e censura, um bom ponto de partida para uma crítica de tradução seria, segundo Maria Tymoczko, o exame da forma como a ideologia interfere no processo de tradução. Aplicando este conceito à crítica da tradução, Tymoczko afirmou que, se, por um lado, a tradução foi vítima da acção da censura, por outro foi usada como “alibi” para não abordar certos tópicos ou fazer “desvios”, caso contrário o texto teria sido proibido, (*apud* Chuilleanáin, Cuilleánáin e Parris, 2009: 26) pois a tradução poderia conter ideias ou ideologias em dissonância com o *establishment*.

No início do processo tradutório, a ideologia subjacente ao texto de chegada é determinada pelo conteúdo e pelos aspectos (i)locutório e perlocutório do texto de partida,

---

<sup>67</sup> De dupla cidadania, canadense e alemã, Luise von Flotow é Professora e actual Directora da School of Translation and Interpretation da Universidade de Ottawa, no Canadá. As suas principais áreas de interesse consistem nas influências políticas e ideológicas na tradução, com particular destaque para questões de género, tradução audiovisual, dobragem, legendagem, e, por fim, tradução literária como diplomacia pública. Traduziu muitas obras alemãs e francesas para o inglês, tendo publicado livros, artigos e capítulos de livros na área dos Estudos de Tradução. Neste contexto, deve destacar-se a obra *Translation and Gender* (1997). Cf. Blumenfeld-Kossinski *et alli*, 2001: 9-15.

que contribuíram para um efeito particular no sistema de partida. Durante o acto de tradução, o valor ideológico do texto torna-se mais complexo, uma vez que a tradução representa o “metastatement”, (27) ou seja, uma espécie de declaração sobre o conteúdo do texto de partida, ou melhor, sobre uma interpretação desse conteúdo. A representação, por parte do tradutor, do conteúdo original pode diferir das representações oferecidas pelo autor. Tal depende da vontade do tradutor em causar impacto (ou não) no contexto receptor. Em consequência, “speech acts can be reproduced and augmented, but they can also be muted and silenced”. (29)

Para Tymoczko revela-se importante não tanto a maneira como a censura silencia os tradutores, mas antes a forma como estes se silenciam a si próprios. Nos seus projectos, Tymoczko aprofundou temáticas relacionadas com a tradução, a ética e a ideologia, que ligam directamente a tradução à censura e à autocensura.<sup>68</sup> A autora afirma que, de acordo com a sua experiência profissional, a autocensura se afigura muito mais perversa e responsável pelas restrições em tradução do que a própria censura institucionalizada. (30) De facto, o tradutor pode ser censor de si mesmo e da sua obra (por razões ideológicas ou por medo das consequências), adaptando o texto, de modo a que seja aceite, quer pelo público, quer pelos chefes políticos. Contudo, Tymoczko revela o seguinte:

translators – like other human beings – are rarely totally submissive to dominant thinking or totally resistant to it. In most circumstances translators accept and buy into some cultural norms and restrictions, but oppose and challenge others.” (2008: 36)

Ao perceber a censura como uma imposição de normas numa expressão ou num discurso, a autora identifica a tradução como um dos “nós” da potencial censura, sujeito não só a estes constrangimentos externos, denominados “external constraints”, mas também internos (“internal”), uma vez que o tradutor interiorizou os códigos do discurso dominante (4-5), sendo ele próprio parte integrante da cultura e da ideologia do sistema de chegada.

Tendo interiorizado as normas do grupo preponderante numa dada cultura e trabalhando numa profissão que detém um pequeno poder simbólico e material, o tradutor tende a valer-se do que Elizabeth Gibbels define como “domain of the sayable”, (*apud*

---

<sup>68</sup> V. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation* (Manchester, 1999); *Enlarging Translation, Empowering Translations* (Manchester, 2007); ou *Translation, Resistance, Activism* (University of Massachusetts, 2010).

Chuilleanáin, Cuilleanáin e Parris 2009: 73) sendo as suas escolhas determinadas pela aceitação (ou não) das normas do sistema de chegada, ainda antes da intervenção da censura institucionalizada. Tymoczko referia-se ao trabalho de Gibbels, que, por sua vez, se inspirou nos debates de Judith Butler e de Pierre Bourdieu sobre a censura “estrutural” e “tácita” para explicar a razão pela qual os textos mais subversivos tornavam os tradutores mais susceptíveis de se transformarem em “censores tácitos”. (*Apud* Chuilleanáin, Cuilleanáin e Parris, 2009: 73) Tanto Butler como Bourdieu consideraram a actividade censória algo verificável antes de o tradutor trabalhar num texto, como se se tratasse de uma cumplicidade “tácita” com o sistema de chegada.

Neste contexto, os subcapítulos seguintes visam analisar os textos de chegada (em particular os cortes), tendo em conta a sua relação com o poder instituído, a *patronage*<sup>69</sup> e a ideologia vigentes no Estado Novo, para tentar explicar o que se encontra por detrás das decisões de tradução. Afigurar-se-á assim importante, não só tentar detectar os “desvios” nas obras em apreço, em consequência de escolhas do tradutor, nomeadamente as tentativas de manipular o texto de partida, tendo em vista as normas políticas e ideológicas do sistema de chegada, adoptando táticas como a autocensura, mas também (e sobretudo) a acção da censura institucionalizada.

#### **4.1. Análise dos Relatórios**

Muitos foram os documentos encontrados na Torre do Tombo relativamente às três peças: as licenças de apresentação, a decisão do censor, a deliberação da Comissão, a enumeração das páginas dos cortes, as fichas técnicas das peças e, sobretudo, os guiões.

Nos subcapítulos seguintes apresentar-se-á uma análise de todos estes documentos relativamente às peças *Nunca se Sabe*, *O Senhor do Destino* e *Cândida*, submetidas ao controlo da Censura nos anos de 1962 e 1963. Esta análise permitirá ordenar os documentos

---

<sup>69</sup> Lefevere define *patronage* como um dos factores de controlo sobre o sistema literário. A “patronagem” é determinada por três elementos, estritamente ligados um ao outro: o ideológico, o económico e o *status*. Estes referem-se às relações de poder existentes entre pessoas e instituições (políticas, sociais e religiosas), sendo de seu particular interesse a questão ideológica e não propriamente a poética dominante. Cf. Lefevere, 1985: 226-227.

cronologicamente, tendo em vista descortinar, passo a passo, o real funcionamento do aparelho censório face à actividade tradutória.

#### **4.1.1. *Nunca se Sabe***

A primeira tradução da peça *You Never Can Tell* encontra-se, sob a forma de guião, nos arquivos da Torre do Tombo. No dia 30 de Abril de 1962, a empresa António Manuel Couto Viana pediu ao Inspector-geral dos Espectáculos que “se digne mandar proceder ao exame e classificação da peça em 4 actos (...)” (Anexo 18)

Entre os vários documentos encontra-se uma “Receita do Estado”, datada de 1 de Maio de 1962, através da qual o Secretariado Nacional da Informação e Inspecção dos Espectáculos informava a empresa A.M. Couto Viana que devia “entregar no cofre do Tesouro em Lisboa (...) a quantia de Cento e Vinte Escudos provenientes da taxa devida pelo exame da peça “Nunca se Sabe” (...)” (Anexo 20)

No ofício 1312, de 28 de Maio de 1962, o Adjunto da Inspecção comunicou à empresa Couto Viana que os Vogais da Comissão de Exame e Classificação haviam deliberado aprovar a peça “desde que sejam respeitados os cortes indicados a vermelho no texto, nas seguintes páginas: “p-ag. [sic] 5 do 1º acto; pág. 24 e 37 do 2º acto; pág. 16 do 3º acto.” (Anexo 19)

No dia 31 de Maio de 1962, a empresa enviou uma carta ao Inspector-geral dos Espectáculos para que “se digne mandar providenciar para que o ensaio de censura da peça (...) se realize no (...) dia 6 de Junho pelas 21.30 horas, no Teatro da Trindade.” (Anexo 15) No dia 7 de Junho do mesmo ano, a Inspecção dos Espectáculos e Serviços de Fiscalização enviou o relatório do Ensaio Geral da peça, incluindo o título da peça, os nomes do autor e do tradutor, a hora do início do ensaio, os nomes dos dois Censores (Anexo 13) e a decisão proposta: “aprovada, com os cortes indicados a vermelho, nas pág. 5 do 1º acto, 24 e 37 do 2º acto, e 16 do 3º (...)”

A seguir, no dia 12 de Junho de 1962, foi conferida Licença de Representação à empresa A. M. Couto Viana, com sede no Teatro da Trindade, registada sob o n.º 6839 (PT/TT/SNI-DGE/1/6839), sob o título *Nunca se Sabe*, com referência aos nomes do autor do texto original, George Bernard Shaw e do tradutor, Francisco Nicholson, bem como ao número de actos, quatro neste caso. A peça foi classificada pela Comissão de Exame e

Classificação dos Espectáculos como “espectáculo para maiores de 12 anos”, a representar em território português. (Anexo 12)

Pelo ofício 169/CV, de 5 de Fevereiro de 1963, o Adjunto da Inspeção dos Espectáculos informou o Senhor Director dos Serviços de Produção Radiotevisão Portuguesa de Lisboa que a peça fora classificada para maiores de doze anos. (Anexo 9) Finalmente, em 30 de Janeiro de 1963, “para cumprimento das necessárias formalidades de censura”, a RTP enviou ao Inspector do Espectáculo o texto *Nunca se Sabe*, com uma adição a lápis vermelho relativa ao corte que devia ser respeitado. (Anexo 10)

#### **4.1.2. *O Senhor do Destino***

A primeira tradução da peça *The Man of Destiny* encontra-se, sob a forma de guião, arquivada na Torre do Tombo, tendo ficado registada na Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, como processo nº 7162-A (PT/TT/SNI-DGE/1/7162-A), de 31 de Maio de 1963, sob o título *O Senhor do Destino*, com referência aos nomes do autor do texto original, George Bernard Shaw, e do tradutor e adaptador, Nuno Fradique. A peça foi classificada pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos como “espectáculo para maiores de 12 anos, a representar pela Radiotevisão Portuguesa”. (Anexo 3)

Pelo ofício 854/CV de 31 de Maio de 1963, o Inspector Chefe dos Espectáculos informou o Director dos Serviços de Produção Radiotevisão Portuguesa Alameda das Linhas de Torres que a peça estava autorizada para maiores de doze anos, com os cortes indicados nas páginas 1, 8, 12, 13, 14, 17, 18 e 21. (Anexos 4 e 5) *O Senhor do Destino* foi apresentada pela RTP. A ficha técnica incluía a enumeração das personagens – Napoleão, a *Lady*, o Tenente e Giuseppe, o estalajadeiro –, bem como o resumo do argumento: “Acção na sala de uma estalagem, no norte de Itália, entre o fim da tarde e noite. Primeiro quartel do século XIX.” (Anexo 7)

#### **4.1.3. *Cândida***

A primeira tradução da peça *Candida* encontra-se, sob a forma de guião, arquivada na Torre do Tombo. De acordo com o processo n.º 1645/63, datado de 30 de Setembro de

1963, a RTP enviou ao Inspector dos Espectáculos de Lisboa, o texto de *Cândida* com o objectivo de pedir a licença de representação. (Anexo 26) No dia 9 de Outubro do mesmo ano, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo apresentou ao Director dos Serviços de Produção Radiotevisão Portuguesa de Lisboa a ficha técnica com a enumeração das personagens – Cândida, Proserpina Garnett, James Morell, Eugénio Marchbanks, e Lexy Mill – e o resumo do argumento: “A cena é o escritório de James Morell, com secretárias, ficheiros, mesa para dactilógrafa – e também todo o conforto de uma sala: fogão, cadeirões, sofá, duas portas: uma para o átrio, outra para o interior, Tempo: Actualidade.” (Anexo 28)

No relatório de 5 de Outubro de 1963 o censor concedeu “aprovação para maiores de 17 anos”, na condição de que “fosse lida por outro censor.” (Anexo 24) No mesmo documento indicava-se também a decisão da Comissão: “dado o clima criado nesta peça, como consequência da análise feita aos conflitos do coração humano e da concepção do amor, não pode deixar de ser interditável às idades mais jovens, no meu entender. Classifico a peça para maiores de 17 anos.” (Anexo 24) Pelo ofício 1909/CV, de 14 de Outubro de 1963, o Inspector Chefe dos Espectáculos informava o Director dos Serviços de Produção Radiotevisão Portuguesa de Lisboa que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos deliberara aprovar a peça “para Adultos, pelo que não poderá ser retransmitida”. (Anexo 25)

#### **4.2. Análise Comparativa dos Textos de Partida e de Chegada**

Além dos documentos referidos no subcapítulo anterior, as páginas mais relevantes para o presente trabalho dizem respeito aos cortes levados a cabo pelos censores nos guiões das peças, traduzidos para português, em folhas dactilografadas. No caso da peça *Cândida*, a cor da Censura foi o cinzento, e nas outras duas, *Nunca se Sabe* e *O Senhor do Destino*, o azul e o vermelho.

Para o estudo dos cortes nos textos das peças teatrais adoptou-se uma metodologia baseada na realização de grelhas. Cada uma mostrará a versão original (escrita em inglês) – abaixo indicada como “texto de partida” – e a versão portuguesa cortada – abaixo indicada como “texto de chegada”. Cada corte será analisado individualmente, no sentido de se tentar

determinar a causa de cada um, estabelecendo-se a relação devida com a situação sociopolítica em que os textos foram traduzidos.

#### **4.2.1. *Nunca se Sabe***

A acção da peça *Nunca se Sabe* situa-se numa cidade à beira-mar e narra a história de Mrs Clandon e dos seus três filhos, Dolly, Filipe e Glória, que tinham acabado de regressar a Inglaterra depois de terem vivido na ilha da Madeira durante dezoito anos. A acção começa quando Dolly, a filha mais nova, se encontra numa clínica dentária para extrair um dente. Entretanto, chega o seu irmão gémeo, Filipe, e os dois conversam com o dentista, Valentine, acabando por convidá-lo para almoçarem juntos. No início, Valentine recusou o convite, porque tinha um paciente a seguir, que não era um cliente qualquer, mas sim o proprietário de casa onde vivia, Fergus Crampton, para com quem estava em dívida. Porém, quando chega a irmã mais velha, Glória, o dentista fica maravilhado pela sua beleza e acaba por aceitar o convite, que foi logo alargado a Mr Crampton, que, entretanto, tinha chegado.

Para o mesmo almoço, Mrs Clandon convida também um seu velho amigo, Finch McComas, para que este consiga dizer aos seus filhos, pela primeira vez, quem era o seu pai. Acontece que o pai das crianças era Mr Crampton, pelo que quando os dois homens se encontram tentam comportar-se da melhor forma possível, embora Crampton não tivesse conseguido esconder a má disposição e o tom dogmático nas conversas sobre mulheres e filhos.

Seguidamente, Valentine declarou o seu amor por Glória, a qual afirmou não ter qualquer interesse no amor, nem no casamento. Mr Crampton e Mrs Clandon continuam a não mostrar qualquer empenho em reconciliar-se, e Glória insiste em não querer casar-se com o dentista. A cena termina quando o empregado do restaurante chega junto do grupo e, com total ingenuidade, conta a sua história, relatando que se separara da mulher. Contudo, acrescenta que tem a certeza de que, se tivesse de recomeçar a vida, recomeçaria da mesma maneira. E conclui dizendo: “Nunca se sabe, *sir*, Nunca se sabe...”.



### Corte 1

| Texto de Partida  | Texto de Chegada   |
|---|--|
| Philip: “(...), but perfectly respectable <u>so far</u> .” (Act I: 215) | Filipe: “(...), mas somos civilizados... <u>até ver</u> .” (Acto I: 5) |

O primeiro corte ocorre no Acto I. Filipe fora ter com a irmã à clínica médica e apresentava-se ao dentista, Valentine: “Eu sou Filipe Clayton. Viemos da Madeira, mas somos civilizados... até ver”. (5) Esta frase sofreu um corte pelo censor por uma razão política: a última coisa que a ditadura queria era que se criticasse o próprio país, assim como os habitantes das ilhas. A imagem de Portugal devia ser sempre positiva, quer para os portugueses, quer para os estrangeiros. De facto, três dos “dez mandamentos” do Estado Novo eram os seguintes: todos os portugueses têm direito a uma vida livre e digna; voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo; e os inimigos do Estado Novo são inimigos da Nação (a legítima defesa da Pátria). (Anexo 29) Para além disso, o texto original passa a ideia de que os portugueses da Madeira eram gente pouco civilizada se comparada com os ingleses. Com o corte, essa ideia foi completamente eliminada.

A tradução desta frase foi literal, o que demonstra uma tentativa por parte do tradutor em adequar-se às normas do texto de partida (“source-oriented”), na senda de Toury, o que teve como consequência óbvia a intervenção da censura institucionalizada.

### Corte 2

| Texto de Partida   | Texto de Chegada   |
|--|--|
| <p>M'Comas: (...), Miss Clandon, what is the established religion in Madeira? (Act II)</p> <p>Gloria: "I suppose the Portuguese religion. I never inquired." (Act II: 255)</p> | <p>Comas: "(...) Diga-me, Mrs. Clandon, qual é a religião oficial da Madeira?" (Acto II)</p> <p>Glória: "Suponho que seja a religião portuguesa... Nunca perguntei." (Acto II, p.24)</p> |

Este diálogo travado entre Comas e Glória foi cortado, pois a resposta dela mostra ignorância face a Portugal, menosprezando (talvez involuntariamente) não só a Madeira, mas também a religião católica e, de um modo geral, o país. Ora, a Censura não queria que se passasse uma imagem de Portugal identificável com um país de pequena importância, muito pelo contrário, o Estado Novo queria "fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo", tal como referido no 9º mandamento do Decálogo do Estado Novo. (Anexo 29)

Ao tentar adequar-se, mais uma vez, às normas linguísticas e culturais do texto original, Francisco Nicholson foi vítima da acção da Censura, devido uma decisão mais orientada para o sistema de partida.

### Corte 3

| Texto de Partida  | Texto de Chegada  |
|---|---|
| <p>Dolly: "The servants come in Lent and kneel down before you and confess all the things theyve [sic] done; and you have to pretend to forgive them. Do they do that in England, William?" (Act II: 255)</p> | <p>Dolly: "Na Páscoa, as criadas ajoelham-se diante dos patrões e confessam tudo o que fizeram de mal e é preciso fingir que se lhes perdoa... Fazem o mesmo em Inglaterra, William?" (Acto II: 24)</p> |

Com este excerto, Bernard Shaw mostra uma certa diferença entre a mentalidade dos membros da Igreja Anglicana e a de um pequeno povo católico, o qual demonstra viver num contexto mais fechado, ter menos conhecimentos, viver a religiosidade sem verdadeiramente interiorizar os seus princípios, mas fingindo segui-los e aparentando até perdoar, o que reporta, de certo modo para as críticas protestantes à religião católica e até aos fundamentos da Igreja Anglicana. Como o tradutor optou novamente por uma tradução literal, este excerto foi cortado pela Censura. Mostrar o lado hipócrita de um mundo e de uma religião de aparências também era proibido. O Estado Novo tentou levar o povo a acreditar que a aparência correspondia à realidade, para evitar qualquer tipo de problema de cariz social. A este propósito, num discurso proferido em 1940, Salazar afirmou o seguinte:

Para a formação da consciência pública, para a criação de determinado ambiente, dada a ausência de espírito crítico ou a dificuldade de averiguação individual, a aparência vale a realidade, ou seja, a aparência é uma realidade política. E este errado conhecimento das coisas é pior que a ignorância delas. (*Apud* Silva, 2013: 15)

Tal como Krebs e Freshwater defenderam a propósito dos estudos sobre o Lord Chamberlain Office, o censor português temeu decerto a influência do teatro no público e, portanto, foi porventura mais rigoroso, uma vez que a peça *Nunca Se Sabe* devia subir ao palco. A mensagem transmitida por esta frase poderia tornar-se perigosa, da perspectiva do Regime, se a peça fosse efectivamente representada, pois colocava a nu a hipocrisia dos portugueses (em particular das classes mais favorecidas e, portanto, dominantes) face à religião Católica.

#### Corte 4

| Texto de Partida   | Texto de Chegada   |
|--|--|
| Waiter: “Not usually, miss. They may in some parts; but it has not come under my | Criado: “Geralmente, não, miss... Talvez se faça em alguns sítios, mas nunca vi, miss... |

|   |   |
|---|---|
| <p>notice, miss. [<i>Catching Mrs Clandon's eye as the young waiter offers her the salad bowl</i>]. You like it without dressing, maam [sic]; yes, maam [sic], I have some for you. [<i>To his young colleague, motioning him to serve Gloria</i>]. This side, Jo. [<i>He takes a special portion of salad from the service table and puts it beside Mrs Clandon's plate. In doing so he observes that Dolly is making a wry face</i>]. Only a bit of watercress, miss, got in by mistake [<i>he takes her salad away</i>]. Thank you, miss. [<i>To the young waiter, admonishing him to serve Dolly afresh</i>]. Jo. [<i>Resuming</i>] Mostly members of the Church of England, miss". (Act II: 255)</p> | <p>(SURPREENDENDO O OLHAR DE MRS CLANDON QUANDO O OUTRO CRIADO LHE SERVE A SALADA) Prefere salada sem tempero, madam; preparei alguma propositadamente. (AO COLEGA, MANDANDO-O SERVIR GLÓRIA) Por este lado (PEGA NUMA PORÇÃO DE SALADA PREPARADA À PARTE, NA MESA DE SERVIÇO, E COLOCA-A AO LADO DO PRATO DE MR. CLANDON. AO FAZER ISTO NOTA QUE DOLLY FAZ UMA CARETA) É um bocadinho de agrião, posto por engano, miss. (TIRA-LHE A SALADA). Obrigado, miss... (AO OUTRO CRIADO ADVERTINDO-O PARA SERVIR OUTRA VEZ DOLLY) Jo! (VOLTANDO OUTRA VEZ Á CONVERSA). Os ingleses são na sua maioria membros da Igreja Anglicana, miss." (Acto II: 24)</p> |
|---|---|

A razão do corte 4 é óbvia: não faz sentido a existência desta fala, dado que a anterior fora cortada. Na verdade, trata-se de uma resposta à pergunta previamente censurada.

#### Corte 5

| Texto de Partida                       | Texto de Chegada                        |
|--|---|
| Valentine: "(...) Theyre [sic] not all | Valentine: "(...) Nem todos são como os |

|   |  |
|---|--|
| consumptive members of the highly educated classes like the people in Madeira.”   | atrofiados membros da alta sociedade, da Madeira.”   |
| Gloria: “Oh, everybody is stupid and prejudiced in Madeira; weak sentimental creatures. I hate weakness; and I hate sentiment.” (Act II: 267) | Glória: “Oh! Na Madeira toda a gente é estúpida e preconceituosa; criaturas fracas e sentimentais...”. (Acto II: 37) |

A razão do corte 5 é idêntica às anteriores. Enquanto no corte 3, o autor mostrou uma certa ingenuidade de Dolly ao falar do seu próprio povo, neste passo sobressai a opinião da irmã mais velha, Glória. Se Dolly até podia ser “perdoada” pelos censores por demonstrar tanta ignorância, Glória, pelo contrário, manifesta claramente o seu desprezo pelos madeirenses, acusando-os conscientemente de estúpidos, preconceituosos, fracos e sentimentais. Obviamente que o censor mandou cortar, uma vez que o tradutor decidiu manter o tom e sentido do texto de partida.

Neste diálogo, afigurou-se importante, para a presente análise crítica, identificar a mentalidade, a cultura e o estatuto social das personagens, no sentido de tentar encontrar uma razão plausível para esta intervenção por parte da Censura, o que não foi propriamente difícil. Por um lado, mediante as falas das duas personagens percebe-se a crítica britânica à mentalidade madeirense, bem como a forma como os estrangeiros olhavam com sobrançeria para um povo que consideravam inferior, interiorizando essa perspectiva. Por outro lado (e simultaneamente) a análise do *habitus* bourdieuano, como se viu atrás, permite articular configurações práticas com representações abstractas, no caso a própria estrutura (social) do Estado Novo.

### Corte 6

| Texto de Partida                           | Texto de Chegada                         |
|--|--|
| Mrs Clandon: “(...) the rest of his common | Clandon: “(...) e o resto que ele possui |

|                           |                                       |
|---------------------------|---------------------------------------|
| humanity.” (Act III: 288) | como todos os homens”. (Acto III: 16) |
|---------------------------|---------------------------------------|

Este corte surge num diálogo travado entre Mrs Clandon e Comas, o seu velho amigo, que começa por defender o ex-marido dela:

Sim; impôs-lhe pesadas condições, Mrs Clandon. Tinha-o ao seu dispor... fê-lo curvar os joelhos, quando o ameaçou de tornar público o caso, pedindo aos tribunais uma separação judicial... suponha que tinha sido ele a disfrutar desse poder sobre si, e que o tinha utilizado para lhe tirar os filhos e para os educar na ignorância do seu próprio nome?... O que sentiria?... Não quer levar em conta os seus sentimentos?... Os sentimentos que ele possui como todos os homens? (Acto III: 16)

A resposta de Mrs Clandon foi a seguinte: “Nunca descobri nele nenhum sentimento. Descobri o temperamento... e o resto que ele possui como todos os homens”. (Acto III: 16) Esta última frase foi cortada, como se pode constatar na grelha 6, uma vez que veicula uma imagem negativa dos homens em geral, como se todos fossem incapazes de amar uma mulher e de a tratar bem. De facto, numa sociedade fortemente patriarcal, como a do Estado Novo, o homem usufruía de um estatuto de clara superioridade face à mulher. A este propósito, Salazar, num discurso proferido na sede da União Nacional, em 16 de Março de 1933, ao referir-se às tarefas do ser humano, excluía, na verdade, o sexo feminino:

Nós adulterámos a noção do trabalho e a pessoa do trabalhador. Esquecemos a sua dignidade de ser humano, pusemos diante de nós o seu valor de máquina produtor, medimos-lhe ou pesámos-lhe a energia, e não nos lembrámos sequer de que ele é elemento da família e que nele só não está a vida, mas na mulher, nos filhos e no lar.<sup>70</sup> (1935: 187)

Com este discurso, podia tornar-se mais compreensível a consideração que Mrs Clandon tinha pelo seu ex-marido. Examinando o trabalho do tradutor, deve sublinhar-se o modo como Francisco Nicholson, não querendo manipular o texto de partida para filtrar a informação dada por Mrs Clandon, incluiu a última frase, que foi cortada pela Censura.

---

<sup>70</sup> Cf. *Discursos*, 1935: 187.

#### 4.2.2. O Senhor do Destino

A acção da peça desenrola-se no ano de 1796, numa estalagem em Tavazzano, no Norte de Itália, entre Lodi e Milão. Depois da sua vitória na Batalha de Lodi, Napoleão Bonaparte encontra-se sentado à mesa, comendo, trabalhando e conversando com o estalajadeiro, Giuseppe Grandi, enquanto espera pelo correio de Paris. O Tenente encarregado de entregar os despachos a Napoleão chega muito atrasado e, infelizmente, com más notícias: as cartas haviam sido roubadas por um jovem que o enganara. Entretanto, aparece uma mulher que o Tenente reconhece ser muito parecida com o tal jovem, começando a insistir que aquela pessoa não era uma mulher. Perante a evidência de que tinha todos os “requisitos” físicos para ser uma mulher, esta acabou por dizer que conhecia o jovem e inventou que era seu irmão. Napoleão, que não ficara muito convencido com a história, mandou o Tenente sair, ficou sozinho com a mulher e intimidou-a a entregar os despachos, com ameaças. Depois de uma longa discussão, a mulher decide entregar os documentos, mas pede a Napoleão que a deixe retirar uma carta que o Imperador não devia ler. Por analogias, o leitor/espectador percebe que a carta revelava que a mulher de Napoleão tivera uma relação com Paul Barras, seu amigo íntimo. Preocupado com um eventual escândalo público e fingindo que ainda não percebera onde estavam os despachos, Napoleão manda o Tenente à procura deles. Para evitar que o Tenente fosse a Tribunal de Guerra por ter perdido documentos importantes do Imperador, a mulher sai de cena e regressa com as roupas do “irmão”. Os despachos apareceram magicamente no bolso do casaco de Napoleão e, entre eles, ainda selada, estava a carta que revelava a traição da sua mulher. Napoleão deu a carta à *Lady*, ordenando-lhe que a queimasse.

#### Corte 1

| Texto de Partida                          | Texto de Chegada                     |
|---|--------------------------------------|
| Giuseppe: “You great generals have plenty | G[Giuseppe]: “Os generais dispõem de |

|   |   |
|---|---|
| of <u>cheap blood</u> : you think nothing of spilling it.” (Act I: 167) | <u>sangue</u> e também o desperdiçam”.<br>(Acto I: 1) |
|---|---|

O primeiro corte verifica-se logo na página 1 do guião da peça *O Senhor do Destino*, no diálogo travado entre Giuseppe Grandi, o estalajadeiro, e o Imperador, Napoleão Bonaparte, que se entretinha, trabalhando, à espera dos despachos. Ao aperceber-se de que não tinha consigo tinta encarnada e de que Giuseppe também não a tinha para lhe emprestar, Napoleão sugeriu-lhe que matasse alguém e lhe trouxesse o sangue da vítima. Para evitar tal barbaridade, Giuseppe propôs-lhe usar vinho tinto, o que Napoleão achou um desperdício. A resposta de Giuseppe foi cortada, uma vez que o estalajadeiro acusava os generais de disporem de muito sangue e de o desperdiçarem. Com esta frase, indicada na grelha acima, faz-se uma referência implícita às vítimas das batalhas, cujas vidas eram “desperdiçadas” por uma razão ignóbil: a guerra.

Ao comparar os excertos, nota-se que no texto de chegada houve uma suavização da expressão do original, onde a personagem se refere claramente a Napoleão e a todos os seus generais, usando o pronome “you”, enquanto na tradução o sujeito é “os generais”. Por outro lado, o adjetivo “cheap”, relativo ao sangue, não foi traduzido, o que leva a considerar a possibilidade de autocensura, praticada pelo tradutor, suavizando, mais uma vez, a violência da expressão. Finalmente, a frase “you think nothing of spilling it” ficou menos intensa, ao ser traduzida apenas por “e também os desperdiçam”. Não obstante, o excerto foi cortado pelos censores.

Neste caso, torna-se evidente que o tradutor recorreu à autocensura, ao que Katja Krebs denominou “anticipation of repression”, como se viu atrás. Traduzir “cheap blood” apenas por “sangue” demonstra que o tradutor já esperava a acção da Censura, pois a violência da expressão encontrava-se em dissonância com o *establishment*, como diria Maria Tymoczko. A suavização da segunda parte da frase (“e também o desperdiçam” em vez de “you think nothing of spilling it”) também pode ser entendida como uma escolha porventura mais subtil, mas que visava igualmente antecipar a acção do censor, ou seja, uma forma de autocensura. Embora se trate de casos óbvios comprovativos da existência de uma expectativa de censura por parte do tradutor, como refere Francesca Billiani, a autocensura não adquiriu um poder interventivo, tal como o define Louise von Flotow, pois o excerto acabou por ser



cortado. Deve ainda acrescentar-se que enquanto a autocensura relativamente à tradução da expressão “cheap blood” sugere um constrangimento externo, uma antecipação ciente ou a consciência de um “desvio” que procura orientar o texto para os condicionalismos do sistema de chegada (“target-oriented”), a autocensura na tradução da expressão “you think nothing of spilling it” (“e também o desperdiçam”) sugere mais um constrangimento interno, uma antecipação inconsciente ou um desvio, mas igualmente orientado para os condicionalismos do sistema de chegada.

## Corte 2

| Texto de Partida  | Texto de Chegada  |
|---|---|
| Napoleon: “Blood costs nothing: wine costs money”. (Act I: 167) | N. [Napoleão]: “O sangue tem a sua graça.”. (Acto I: 1) |

Neste excerto, parte da resposta de Napoleão foi cortada e a outra muito alterada. No texto de partida lê-se: “Blood costs nothing: wine costs Money”. Uma tradução literal seria “o sangue é de graça e o vinho custa dinheiro”. No entanto, ficou algo um pouco estranho: “o sangue tem a sua graça.” De facto, a tradução adquire um significado diferente do original, pois o sentido era o de afirmar que o sangue humano é barato (*cheap*), ou seja, mata-se com muita facilidade e não tem de se pagar nada por isso. Na tradução, não é possível estabelecer uma ligação tão óbvia entre o sangue e a morte de um ser humano, pois o sangue até “tem a sua graça”. Tentando, decerto, evitar um segundo corte, o tradutor optou por jogar com a expressão “(de) graça” associando-a à palavra sangue, retirando-lhe, assim, o sentido do texto de partida. Neste excerto, Nuno Fradique fez várias opções, todas elas decorrentes de um complexo processo de autocensura. Desde logo, manipulou claramente a expressão do texto de partida, orientando-a para um sistema de chegada, onde o seu significado se perdeu

totalmente. Trata-se de um “desvio” opcional, de uma reescrita do texto com vista a tornar a tradução mais adequada às tendências morais e políticas do Regime. Não se verificou, contudo, uma tentativa de contraposição face à ideologia dominante, mas sim de uma subjugação (com um resultado infeliz) a uma estrutura de poder. Trata-se, portanto, de uma antecipação totalmente consciente da acção da Censura, em que o tradutor, numa conjugação de constrangimentos externos e internos, praticamente se ridiculariza a si mesmo pela opção tomada. Ainda assim, a Censura actuou.

### Corte 3

| Texto de Partida  | Texto de Chegada  |
|---|---|
| Lady: “Thousands of lives for the sake of your victories, your ambitions, your destiny!” (Act I: 180) | L.[Lady]: “Milhares de vidas sacrificadas por um triunfo, pelas suas ambições, por um destino!” (Acto I: 8) |

Este corte enquadra-se numa “batalha intelectual” travada entre a *Lady* e Napoleão. Depois de ter percebido que a *Lady* se fizera passar por um homem na presença do Tenente, roubando-lhe os despachos, o Imperador quis ficar sozinho com ela. Napoleão ameaçou-a, forçando-a a entregar os despachos. A *Lady* anuiu, na condição de o Imperador a deixar “conservar uma carta pessoal, uma carta sem importância”. (Acto I: 7) Todavia, Napoleão respondeu-lhe com uma pergunta retórica: “Perece-lhe um pedido razoável, esse?”. (*Ibidem*) A resposta completa da *Lady* foi a seguinte:

L.[Lady]: (Encorajada pela meia recusa) Não, não é; mais uma razão para que o atenda. Os seus próprios requisitos são razoáveis, general? Milhares de vidas sacrificadas por um triunfo, pelas suas ambições, por um destino! O que eu peço é tão pouco. E sou uma fraca mulher enquanto o general é um grande homem, valente, um... (prepara-se se ajoelhar). (Acto I: 7-8)

Antes de comentar criticamente o corte 3, atente-se nas seguintes palavras de Lefevere:

Translation needs to be studied in connection with power and patronage, ideology and poetics, with emphasis on the various attempts to shore up or undermine an existing ideology or existing poetics. (1992: 10)

De facto, torna-se óbvio que este terceiro corte foi de natureza política, ideológica e militar, pois a Censura não queria que se incentivasse o povo à revolta ou desrespeitasse os generais ou outras altas patentes do exército. Deve recordar-se que, embora se desconheça a data da estreia, a Licença de Representação data de 31 de Maio de 1963, ano em que Portugal estava em guerra contra as colónias africanas. Ora, o censor não podia permitir que se questionasse o valor da guerra. Curiosamente, Nuno Fradique, ao optar por uma tradução quase literal pode ter tentado criticar a política de guerra colonial levada a cabo por Salazar. Tratar-se-ia, assim, de uma apropriação do texto de partida com vista a causar impacto no sistema de chegada, o que não conseguiu devido ao corte.

#### Corte 4

| Texto de Partida   | Texto de Chegada   |
|--|--|
| Napoleon: “There is only one universal passion: fear. Of all the thousand qualities a man may have, the only one you will find as certainly in the youngest drummer boy in my army as in me, is fear. It is fear that makes men fight: it is indifference that makes them run away: fear is the mainspring of war.” (Act I: 181) | N.[Napoleão]: “Há uma só paixão universal: o medo; um só atributo, comum a todos os homens, e que se pode estar certo de encontrar tanto em mim, como no tambor do regimento: o medo. É o medo que força os homens ao combate; indiferença, o que os faz fugir. Medo é a mola real da guerra.” (Acto I: 8) |

Tornam-se por demais evidentes as razões deste corte. Uma intervenção deste tipo constituía uma verdadeira afronta a um regime que se encontrava em guerra. Para além disso,

a referência ao medo remetia não só para a dramática situação dos que se encontravam a combater, mas também para o próprio funcionamento da ditadura. O “medo” constituía a “mola real” da guerra e também da manutenção da ditadura. Uma afirmação como esta não podia ser proferida em público.

A propósito dos cortes 3 e 4 devem evocar-se dois conceitos importantes no âmbito do estudo da tradução, referidos no capítulo 3 da presente dissertação:<sup>71</sup> a (in)fidelidade e a (in)visibilidade do tradutor. Com a evolução dos Estudos de Tradução, o tradutor passou a ser entendido como um sujeito com características próprias, em parte decorrentes do facto de se encontrar inserido num determinado contexto histórico-cultural, tornando-se, de certa forma, mais visível aos olhos do investigador, tal como defendeu Lawrence Venuti. (1995:17) Nestes casos parece que o tradutor, ao orientar a sua tradução para o texto de partida, deixou, não obstante, um cunho pessoal na obra: a crítica ao Regime. Optando por não recorrer à autocensura, provavelmente consciente de que a sua escolha ia contra o poder estabelecido, arriscou ser “fiel” à letra do texto de partida com o propósito de criticar a política do Estado Novo. Neste caso, a tradução foi usada como um “alibi” para abordar tópicos que, caso contrário, teriam sido proibidos, como defende Tymoczko. Embora o excerto acabasse por ser cortado, a tradução poderia ter importado ideias e discursos ideológicos proibidos pela Censura e pelo Regime.

Esta tentativa poderá também dever-se ao facto de, na mesma fala, o tradutor ter evitado o corte, desta feita mediante a autocensura, não traduzindo uma parte significativa do texto, citada abaixo:

Napoleon: “(...) Fear! I know fear well, better than you, better than any woman. I once saw a regiment of good Swiss soldiers massacred by a mob in Paris because I was afraid to interfere: I felt myself a coward to the tips of my toes as I looked on at it. Seven months ago I revenged my shame by pounding that mob to death with cannon balls. Well, what of that? Has fear ever held a man back from anything he really wanted – or a woman either? Never. Come with me; and I will shew you twenty thousand cowards who will risk death every day for the price of a glass of brandy. And do you think there are no women in the army, braver than the men, though their lives are worth more? Psha! I think nothing of your fear or your bravery. (Act I, p.181)

Embora tivesse optado por traduzir a primeira parte da fala (“Há uma só paixão universal: o medo; um só atributo, comum a todos os homens, e que se pode estar certo de

---

<sup>71</sup> *Supra*, p. 29 da presente dissertação.

encontrar tanto em mim, como no tambor do regimento: o medo. É o medo que força os homens ao combate; indiferença, o que os faz fugir. Medo é a mola real da guerra.”), cortada pelo censor, o tradutor já não arriscou traduzir a segunda. De facto, afigura-se impensável, aos olhos de um Regime em guerra, veicular uma imagem de um imperador/ditador covarde e medroso, o qual admitia que uma mulher podia ser mais valente e corajosa do que um homem a combater numa guerra. De acordo com a mentalidade promovida pelo Estado Novo, o lugar da mulher era em casa, a cuidar dos filhos e das tarefas domésticas. Num discurso de 1933, Salazar afirmava que “o trabalho da mulher fora do lar desagrega êste [sic], separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros.” (Salazar, 1935: 200-201) Aliás, na Constituição de 1933, pode ler-se que “à mulher compete tornar a casa atraente e acolhedora, prestar ao marido a deferência e submissão como chefe de família.” (*Apud*, Neves, 2001:10)

#### Corte 5

| Texto de Partida   | Texto de Chegada   |
|--|--|
| Napoleon: “Pooh! theres [sic] no such thing as a real hero!” | N.[Napoleão]: “É coisa que não existe, um herói verdadeiro.” |
| Lady: “Ah, yes, there is.” (Act I, p.182)                    | L.[Lady]: “Isso é que existe.” (Acto I, p.8)                 |

No diálogo travado entre Napoleão e a *Lady*, que finge ser o “irmão” do jovem que o Tenente acusou de lhe ter roubado os despachos, as duas personagens discutem, até que, a dado momento, a *Lady* faz um elogio a Napoleão, dizendo-lhe, implicitamente, que ele era um herói verdadeiro. O diálogo foi cortado pelo censor, não só porque a imagem de herói não fazia sentido num país que havia sofrido as dramáticas consequências das Invasões Napoleónicas, mas também pelo facto de parecer que, ao longo da História, tinha havido apenas um único e verdadeiro herói, menosprezando, assim, porventura, o papel histórico desempenhado pelo governante do país, Salazar. A razão deste corte é, assim, indubitavelmente de cariz ideológico e político. Neste contexto, deve evocar-se o pensamento

de Bourdieu, nomeadamente a sua noção de *habitus* e de “censura estrutural”, pois só compreendendo o *habitus* se consegue entender plenamente a acção da Censura, tal como se referiu atrás.

### Corte 6

| Texto de Partida  | Texto de Chegada   |
|---|--|
| Lady: “(...) a man not her husband...”<br>(...)   | L.[Lady]: “(...) um homem que não é seu marido...” (...)       |
| Napoleon: “(...) To put the husband in my power, eh?” (...)                                   | N.[Napoleão]: “(...) Para pôr o marido à minha mercê?” (...)   |
| Napoleon: “(...) then why not send it to her husband instead of to me (...).”<br>(Act I: 187) | N.[Napoleão]: “(...) deveria ser o marido (...).” (Acto I: 12) |

Os cortes apresentados surgem ao longo do mesmo diálogo travado entre a *Lady* e Napoleão, quando ela lhe conta que, por acaso, uma carta que o Imperador não podia ler tinha ficado no meio dos despachos. Quando Bonaparte a questiona sobre o teor da carta, a *Lady* relata a história que, em parte, era verdadeira, mas não confessa que os seus protagonistas eram justamente o Imperador, a sua mulher e o seu amigo, com quem aquela o traíra. Desta feita, os cortes assinalados acima justificam-se por uma razão diferente dos anteriores. Trata-se de questões de natureza moral, uma vez que se alude a um possível adultério, cuja vítima era o próprio Imperador. O censor optou por eliminar os três passos em questão dado que transmitiam uma imagem da mulher e da família que ia contra os preceitos éticos nos quais o regime assentava. Mais uma vez, o pensamento de Bourdieu deve ser aqui lembrado, pois tanto a tradução como a Censura constituem partes de uma mesma estrutura, onde, afinal, coexistem. A Censura controlou, através do corte, determinados elementos que compõem um *habitus*, no caso em apreço os valores morais partilhados por uma comunidade.

### Corte 7

| Texto de Partida   | Texto de Chegada   |
|--|--|
| Napoleon: “Do you suppose, you goose, that a man wants to be compelled by public opinion to make a scene, to flight a duel, to break up his household, to injure his career by a scandal, when he can avoid it all by taking care not to know?” (Act I: 187) | N.[Napoleão]: “Supõe, sua patetinha, que um homem prefere ver-se compelido pela opinião pública [sic] a travar um duelo, desmanchar um lar, comprometer uma carreira quando pode evitar tudo isso, limitando-se a ignorar o que se passa?” (Act I: 12) |

Embora ainda esteja relacionada com a questão do adultério, esta resposta de Napoleão, que provavelmente começara a perceber que o destinatário da carta era ele, foi cortada pelos censores, porque ia totalmente contra a atitude que um homem de família, de acordo com a mentalidade propagada pelo Regime, devia adoptar. Mostrar que preferia não saber a verdade do que enfrentá-la era uma atitude que cabia às mulheres, mas não aos homens. Tanto na vida privada como na pública, o adultério masculino era totalmente desculpável e até aceitável, mas o feminino completamente proibido. Este excerto mostra uma atitude covarde, por parte do homem, quer no âmbito da vida privada, quer pública. Aqui faz sentido evocar novamente Bourdieu, já que a “censura estrutural” ocorreu no âmbito em que a tradução foi produzida, sendo determinada pelo *habitus* do tradutor. Mais uma vez, a Censura controlou, através do corte, os valores morais impostos por um Regime, mas partilhados pela comunidade.

### Corte 8

| Texto de Partida | Texto de Chegada |
|------------------|------------------|
|------------------|------------------|

|  |  |
|--|--|
| Lady: “Suppose that packet contained a letter about your own wife?” (Act I: 187) | L.[Lady]: “Suponha que nesse pacote existia uma carta onde se falava na sua mulher, General?” (Acto I: 12) |
|--|--|

Esta sugestão da *Lady* torna evidente a hipótese atrás colocada, pelo que os censores não hesitaram em cortá-la. Trata-se, portanto, de uma continuação do caso previamente analisado.

### Corte 9

| Texto de Partida  | Texto de Chegada  |
|---|---|
| Lady: (...) Caesar’s wife is above suspicion.” (Act I: 187) | L.[Lady]: “(...) A mulher de César é superior à suspeita.” (Acto I: 12) |

Neste excerto, a *Lady* desculpa-se pelo que havia sugerido, mas num tom de quem está a divertir-se com a situação, usando um provérbio conhecido: “a mulher de César é superior à suspeita”.<sup>72</sup> Esta frase reporta às palavras alegadamente proferidas por Júlio César a propósito de sua mulher, aqui identificável com a mulher de outro Imperador, Napoleão. No entanto, no Estado Novo, católico, nenhuma mulher, independentemente do seu estatuto social, podia ter um comportamento menos digno e muito menos cometer adultério, daí a justificação para o corte, já verificado e analisado nos excertos anteriores.

<sup>72</sup> De facto, trata-se de um provérbio que vem do tempo de Júlio César. No dia 1 de Maio do ano 62 a.C., em casa de *Caius Iulius Caesar*, decorria a festa de *Bona Dea* (boa deusa), uma orgia báquica, reservada só às mulheres. *Pompeia Sula*, a segunda mulher de Júlio, jovem e bonita, era a responsável pela celebração, que não permitia a participação de homens. Porém, Plutarco entrou clandestinamente na festa, porque queria envolver-se com Pompeia. Tendo sido descoberto por uma escrava de Aurélia, a mãe de César, foi levado a julgamento. Rapidamente a notícia ficou conhecida entre os romanos e César decretou o divórcio de Pompeia. Quanto a Plutarco (ou Clódio), César afirmou não ter nada contra ele. Os senadores ficaram espantados e perguntaram-lhe por que razão Plutarco não se havia divorciado também da sua própria mulher. A resposta ficou para a História: “A mulher de César deve estar acima de qualquer suspeita”. V. <http://quartarepublica.blogspot.pt/2005/05/mulher-de-csar.html>. Acedido em 25 de Abril de 2018.



### Corte 10

| Texto de Partida   | Texto de Chegada  |
|--|---|
| Lady: “(...) do you think that if I loved another man, I should pretend to go on loving my husband, or be afraid to tell him or all the world?” (Act I: 189) | L.[Lady]: “(...) imagina que eu, se amasse outro homem, pretenderia continuar a gostar do meu marido, ou teria receio de lhe contar a verdade, ou a toda a gente?” (Acto I: 13) |
| Lady: “(...) cannot help his man’s instinct to make use of her for his own advancement with Barras.” (Act I: 189)  | L.[Lady]: “(...) Não pode impedir que o seu instinto de homem se sirva dela em sua própria recomendação junto de Barras.” (Acto I: 13)  |

Na sequência do anterior, o corte da primeira fala acima referida justifica-se pelo facto de estar implícito que uma mulher poderia fingir gostar do marido, ao invés de lhe contar a verdade, ou seja, que amava outro homem. Tais pensamentos eram impuros, tanto aos olhos da Igreja, como aos olhos de um Regime onde a mulher deveria ser submissa e cumprir a sua principal missão na vida: a de esposa e mãe extremosas. No segundo exemplo deste corte, a relação estabelecida entre a acção da censura e o *habitus* decorreu do facto de se revelar o nome do homem com quem a mulher de Napoleão cometera adultério: Barras, um amigo íntimo do Imperador.

### Corte 11

| Texto de Partida | Texto de Chegada |
|------------------|------------------|
|------------------|------------------|

|  |  |
|--|--|
| Napoleon: “Or are you one of those women who like to be beaten black and blue?”              | N.[Napoleão]: “Ou será uma daquelas mulheres que gostam de ser zurzidas até ter nódoas negras?”                  |
| Lady: “I have no doubt the sensation is very voluptuous, but I had rather not.” (Act I: 192) | L.[Lady]: “Acredito que a sensação seja das mais voluptuosas, mas não me interessa experimentá-la.” (Acto I: 14) |

O corte 11 decorre das suas implicações de cariz sexual, ou seja, de práticas sadomasoquistas, totalmente proibidas pela moral vigente e, portanto, um elemento controlado pela Censura, tal como os anteriores. De facto, segundo Teresa Seruya e Maria Lin Moniz (2008:1), depois das questões políticas e ideológicas, os assuntos de natureza sexual eram os mais criticados pelos órgãos da Censura.

### Corte 12

| Texto de Partida                                    | Texto de Chegada                                    |
|---|---|
| Giuseppe: “In this wicked world (...)” (Act I: 197) | G.[Giuseppe]: “Neste mundo ruim (...)” (Acto I: 17) |

Desta feita, o censor não devia ter gostado da ideia de que o mundo era “ruim”, pois, a propaganda do Regime veiculava exactamente o oposto, ou seja, que, graças a Salazar, a vida era boa e tudo estava bem. Trata-se, portanto, de um corte cuja causa é política, remetendo directamente para configurações culturais determinadas por um regime, num dado momento histórico e, portanto, articuladas com a acção censória.

### Corte 13

| Texto de Partida  | Texto de Chegada  |
|---|---|
| Lady: “About Caesar’s wife.”  | L.[Lady]: “Acerca da mulher de César.”  |
| Napoleon: “Caesar’s wife is above suspicion.”   | N.[Napoleão]: “A mulher de César está acima da suspeita.”   |
| Lady: “I wonder would Caesar’s wife be above suspicion if she saw us here together!” (Act I: 207) | L.[Lady]: “Pergunto a mim própria se a mulher de César estaria realmente tão longe da suspeita, se acaso nos soubesse juntos, aqui.” (Acto I: 21) |

Os primeiros cortes dizem respeito ao assunto já analisado na grelha 9. Mais uma vez é usada a alegoria entre a mulher de César e a mulher de Napoleão, ambas acusadas de adultério. No entanto, no último corte a situação é diferente, pois a Lady, utilizando sempre a alegoria da mulher de César, sugere um relacionamento íntimo com Napoleão.

Para finalizar a análise dos cortes desta tradução regressa-se à questão do controlo, por parte da Censura, dos valores morais impostos pelo Estado Novo e partilhados pela comunidade.

#### 4.2.3. *Cândida*

A acção da peça decorre na periferia, a Nordeste de Londres, e relata a história de Cândida, a mulher do Reverendo James Mavor Morell, um socialista cristão, muito conhecido no seio da Igreja Anglicana. Cândida regressa a casa, depois de uma breve viagem a Londres, com Eugénio Marchbanks, um jovem poeta de dezoito anos, que quer tirá-la da sua vida

aborrecida de esposa e mãe de família. James Morell ama e estima muito a sua mulher, tendo sido sempre um homem seguro e determinado, até Eugénio revelar ter-se apaixonado por Cândida, começando a censurar Morell enquanto marido e deitando “achas na fogueira” sempre que possível. Cândida acaba por se ver na posição de ter de escolher entre os dois, embora ache a situação muito inconveniente e humilhante, uma vez que tinha outras coisas para fazer, como ocupar-se das suas propriedades e das tarefas domésticas. Acaba por afirmar a sua preferência pelo “mais fraco”, que, depois de uma incerteza momentânea, se revela ser o marido, Morell.

O primeiro corte no guião da peça *Cândida* surge logo no primeiro acto, aquando de um aceso debate entre Eugénio, o jovem poeta, e James Morell, o marido de Cândida. Aproveitando a ausência de Cândida, Eugénio, que já estava apaixonado por ela, começa a atacar verbalmente Morell, acusando-o de não ser suficientemente bom para Cândida, pois esta merecia uma pessoa melhor, como, ele, Eugénio. Depois de o avisar várias vezes, James perde a cabeça, agarra o jovem poeta pelo casaco e empurra-o para fora de casa. Depois, reflectindo mais a frio sobre as consequências do seu acto, James conclui que Cândida querera saber o que se passou e diz a Eugénio que não deseja contar à mulher que o jovem “procedeu como um velhaco”. Ao contrário de Morell, Eugénio pretende que Cândida saiba a verdade, que Morell lhe chamou “serpentezinha venenosa” e que o pôs fora de casa, caso contrário ele próprio iria escrever-lhe uma carta a relatar o sucedido:

E.[Eugénio]: Mas tem de contar-lhe! Deve contar-lhe. Se lhe deve outra explicação que não a verdade pura e simples, é um mentiroso e um covarde. Conte-lhe o que eu disse; e como o senhor se portou virilmente e me atemorizou como o gato ao rato: e me chamou serpentezinha venenosa e pôs fora de casa. Se o não fizer, faço-o eu: escrevo-lhe uma carta.

M.[Morell]: Mas por que razão quer que ela saiba o que se passou?

E. [Eugénio]: Porque ela é capaz de compreender-me e ficará a saber que a compreendo também. Se recusa dizer-lhe a verdade, o motivo é só um e tem a certeza de que nascemos um para o outro e de que o senhor está a mais. E agora saio!

### **Corte 1**

| Texto de Partida  | Texto de Chegada  |
|---|---|
| Marchbanks: “If you are not ready to lay the truth at her feet as I am – then you will know to the end of your days that she really belongs to me and not to you.” (Act I: 118) | E.[Eugénio]: “Se recusa dizer-lhe a verdade, o motivo é só um e tem a certeza de que nascemos um para o outro e de que o senhor está a mais.” (Acto I: 9) |

A razão do corte é de natureza moral, pois Eugénio demonstra que deseja a mulher de Morell, o que vai contra os princípios cristãos, em particular o 9º mandamento, que diz “não desejar a mulher do próximo”. A tradução não foi literal, tentando-se suavizar o que estava escrito no original, nomeadamente quando Eugénio afirma, de forma clara, que Cândida lhe pertence a ele e não ao marido: “she really belongs to me and not to you”. O tradutor optou por traduzir este excerto por “nascemos um para o outro e de que o senhor está a mais”. Esta opção não alterou o sentido do texto de partida, mas suavizou a forma de expressão da ideia, esperando, decerto, que o censor aprovasse esta versão, o que não foi o caso, pois, ao acrescentar “o senhor está a mais”, o tradutor anulou a intenção inicial, tornando a ideia bastante explícita.

Ao adoptar uma estratégia de aceitabilidade, orientando o texto para as normas do sistema de chegada (*target-oriented*), o tradutor produziu um desvio opcional, cuja causa reside num processo de autocensura. Tal como refere Billiani, a Censura determinou a forma de reescrever este excerto traduzido, com o objectivo de filtrar dados contidos no texto de partida. Na senda de Freshwater, trata-se de uma forma de autocensura baseada numa antecipação ciente da acção do censor. Este caso comprova a tese de Krebs, pois verifica-se a existência de uma expectativa de censura por parte do tradutor, a qual explica as suas escolhas tradutórias, nomeadamente a autocensura. Como já se constatou em casos anteriores, o tradutor exerceu aqui o que von Flotow definiu como o poder interventivo do tradutor. No entanto, esta opção deixou rastros (“traces”) que anteciparam a acção da Censura, como refere Krebs, mas não a evitaram.

### Corte 2

| Texto de Partida  | Texto de Chegada   |
|---|--|
| Candida: “She’s in love with you, James: that’s the reason. Theyre [sic] all in love with you.” (Act II: 133) | C.[Cândida]: “É pelos teus. Está apaixonada por ti. Estão todas apaixonadas por ti.” (Acto II: 14) |

O segundo corte surge num diálogo travado entre Morell e Cândida, em que esta se queixa ao marido, por ele receber todas as atenções, uma vez que, se ele se tornou quem é a ela lho deve. Cândida sente inveja e ciúmes, porque acha (e diz-lho claramente) que todas as secretárias estão apaixonadas por ele. O excerto foi cortado, decerto por expor o desejo das mulheres por um homem casado, razão análoga à do corte anterior, embora a situação seja diversa, uma vez que aqui o objecto do desejo é um homem casado. Esta conversa tão aberta sobre um assunto tabu no seio dos casais da época ia totalmente contra as convenções morais do Regime. Decerto consciente destas circunstâncias, o tradutor, ao manter-se fiel à mensagem do texto de partida, talvez tenha tentado causar algum impacte no sistema receptor, tal como defende Tymoczko, o que, como se vê, não conseguiu.

### Corte 3

| Texto de Partida  | Texto de Chegada  |
|---|---|
| Candida: “(...) do you know, James, that though he has not the least suspicion of it himself, he is <u>ready</u> fall madly in love with me?” (Act II: 134) | C.[Cândida]: “(...) Sabes que embora não suspeite sequer,[?] o Eugénio está <u>quase</u> , <u>quase</u> , a apaixonar-se loucamente por mim?” (Acto II: 15) |

Mantém-se a causa do corte. No entanto, desta feita, Cândida relata ao marido que começava a sentir Eugénio apaixonar-se por ela. Embora o tradutor tivesse, mais uma vez, tentado suavizar o sentido do original, traduzindo “ready” por “quase, quase”, o censor não

ficou satisfeito. Neste caso, o tradutor optou uma autocensura prévia, prevenindo, de forma consciente a acção da censura institucionalizada, como refere Freshwater. Como já se constatou atrás, o tradutor, reescreveu uma expressão do texto de partida, tentando antecipar a acção do censor (“anticipation of repression”), como refere von Flotow. No entanto, esse trabalho revelou-se infrutífero, pois não evitou o corte.

#### **Corte 4**

| Texto de Partida | Texto de Chegada |
|------------------|------------------|
|------------------|------------------|

|   |   |
|---|---|
| <p>Morell: “Oh, he has no suspicion of it himself, hasnt [sic] he?”</p> <p>Candida: “Not a bit. [<i>She takes her arms from his knee and turns thoughtfully, sinking into a more restful attitude with her hands in her lap</i>]. Some day he will know: when he is grown up and experienced, like you. And he will know that I must have known (...)” (Act II: 134)</p> <p>Candida: “(...) will he forgive me for not teaching him myself? For abandoning him to the bad women for the James, how little you understand me, to talk of your confidence in my goodness and purity! I would give them both to poor Eugene ass willingly as I would give my shawl to a beggar dying of cold, if there were nothing else to restrain me (...)” (Act II: 134)</p> | <p>M.[Morell]: “Ele... não suspeita, dizes tu?”</p> <p>C.[Cândida]: “Nem ao de leve... Um dia, porém, há-de sabê-lo: quando for velho e experiente, como tu. E então saberá que eu estive ao par do seu amor (...)” (Acto II: 15)</p> <p>C.[Cândida]: “(...) Perdoar-me-á não ter sido eu própria a ensinar-lho? Tê-lo abandonado a outra mulher – porque coloquei mais alto a integridade, como tu dizes? ... Ah! James como me conheces mal! Como confias mal em mim. Honestidade integridade – dá-la-ia de boa vontade ao pobre Eugénio como daria o meu xaile a um pobre – se nada houvesse a impedir-mo (...)” (Acto II: 16)</p> |
|---|---|

Estes cortes surgem imediatamente após o longo diálogo travado entre Cândida e Morell, onde se encontraram várias marcas de autocensura por parte do tradutor. Ao tentar explicar ao marido que não tem ciúmes de ninguém, mas por alguém, este alguém é Eugénio: “É injusto que tanto amor te vá parar as mãos – e as suas fiquem vazias; e sabe Deus como ele precisa de compreensão mais do que tu (...)” (15) O excerto de partida, além de ser estruturado de forma diferente, apresenta uma pequena diferença de sentido, ou seja, segundo Cândida, Eugénio precisava não de “compreensão”, mas sim de “amor”: “It seems unfair that all the love should go to you, and none to him; although he needs it so much more than you do”. (Act II: 134) Esta alteração parece ter funcionado, pois o excerto não foi alvo de cortes.



Trata-se, portanto, de uma tradução mais adequada às normas morais do sistema de chegada que, de acordo com Toury, originou desvios opcionais e conscientes. A reescrita enquanto forma de autocensura resultou da intenção do tradutor de eliminar expressões ou ideias que sabia antecipadamente irem contra o *establishment*, tal como defende Krebs. O processo foi bem-sucedido, pois a palavra “amor” foi substituída por “compreensão” e a ideia de que um homem casado tinha muitas mulheres interessadas nele foi eliminada. O sentido do texto de partida foi totalmente alterado e, portanto, os censores não agiram.

O mesmo já não aconteceu nos passos seguintes, apresentados ainda na grelha 4. Ao desejar que um dia Eugénio se aperceba de que esteve apaixonado por ela, Cândida mostra-se lisonjeada por ser alvo da paixão de um homem mais novo. Ao mesmo tempo, deseja que ele, quando for velho como Morell, venha a perceber que ela sabia do seu amor. Razões de cariz moral justificam estes cortes: uma mulher casada não devia sentir-se lisonjeada por um homem mais novo gostar dela, nem desejar que ele viesse a ter consciência dessa paixão. Para além disso, não devia partilhar esses pensamentos com o marido, nem o considerar velho, por comparação com o seu admirador. Embora o tradutor não tenha sido propriamente fiel à letra do texto de partida, porventura numa tentativa de antecipar (e evitar) a acção do censor (“anticipation repression”), a mensagem passou, embora se encontrasse em total dissonância com a moral vigente. Como afirmou Freshwater, o censor temia a influência que o teatro pudesse exercer no público, apresentando um casal “moderno” a conversar sobre os seus respectivos admiradores ou apaixonados. Tal como defendeu Bourdieu, a Censura controlou os elementos de cariz moral que compunham o *habitus* em apreço, sendo partilhados pela comunidade em causa.

Pode, assim, concluir-se que os cortes realizados pela Comissão de Censura nos textos submetidos ao exame censório eram de natureza variada, sendo, na sua maioria, motivados pelos princípios da trilogia ideológica do Estado Novo: Deus, Pátria e Família. A este propósito, atente-se, ainda, no seguinte excerto de um discurso proferido por Salazar, em 28 de Maio de 1936:

Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não

discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever. (*Apud* Silva, 2013: 19)

Deste modo, torna-se possível agrupar as causas dos cortes em três categorias: de natureza religiosa, de natureza política e de natureza moral. Pode também concluir-se que a presença de cortes nas três peças demonstra como os dois tradutores nem sempre conseguiram evitar a intervenção da Censura. Verificou-se que a maior parte dos cortes analisados coincidem com os excertos mais orientados para o texto de partida, cujo conteúdo oscilava entre questões ideológicas, religiosas e morais. Os tradutores orientaram o seu próprio texto para o sistema de partida, sobretudo quando se tratava dos valores mencionados, conduzindo obviamente à intervenção da Censura institucionalizada.

Para os mesmos conteúdos, existem duas falas em que os tradutores recorreram à estratégia de autocensura, manipulando o texto para que este ficasse mais orientado para o *habitus*, a ideologia e a cultura de chegada. Tal escolha conseguiu ora evitar o crivo da Censura, ora a acção dos censores. Para cada peça, a tabela abaixo mostra o número de excertos cortados sem nenhuma tentativa de autocensura, o número de excertos autocensurados e cortados, e dos excertos autocensurados, mas não cortados.

| PEÇAS                      | CORTES SEM<br>AUTOCENSURA | EXCERTOS<br>AUTOCENSURADOS<br>E CORTADOS | EXCERTOS<br>AUTOCENSURADOS<br>E NÃO CORTADOS |
|----------------------------|---------------------------|--|--|
| <i>Nunca se Sabe</i>       | 6                         | 0  | 0  |
| <i>O Senhor do Destino</i> | 10                        | 2  | 1  |
| <i>Cândida</i>             | 1                         | 2  | 1  |

Esta visão de conjunto dos excertos atrás analisados separadamente, permite concluir que, para além das razões ligadas aos conteúdos dos excertos, se torna evidente que a maior parte dos cortes se deve ao facto de os tradutores, orientando tendencialmente as suas opções para o sistema de partida, não tentaram evitar a Censura. Evocando Lawrence Venuti e a importância que confere à análise do estatuto dos tradutores (1995:17) pode considerar-se

que uma explicação para esta escolha tradutória resida no desejo dos tradutores em deixar algum cunho pessoal nas obras, nomeadamente a crítica ao Regime. Não recorrendo à autocensura, de forma consciente ou inconsciente, arriscaram ser “fiéis” à letra do texto de partida, deixando uma marca individual na obra: a crítica ao Estado Novo.

## Conclusão

Mediante um estudo mais aprofundado sobre o funcionamento da Censura durante o Estado Novo face a diversas actividades culturais, evocadas nos subpontos do primeiro capítulo, concluiu-se, desde logo, que o teatro constituía a actividade mais controlada, sendo considerada a mais perigosa, uma vez que chegava ao público de forma mais próxima, directa e imediata. Verificar até que ponto os censores eram mais rigorosos face ao teatro afigurou-se um importante ponto de partida para uma análise crítica das peças de teatro de George Bernard Shaw, que tinham estreado na Grã-Bretanha, entre 1894 e 1899. Analisando os relatórios das respectivas traduções para português, encontrados na Torre do Tombo, chegou-se à conclusão de que estas peças haviam passado pelo crivo da Censura em Portugal, em 1963, sob os títulos de *Cândida*, *Nunca Se Sabe* e *O Senhor do Destino*.

Torna-se, assim, possível responder às perguntas levantadas na introdução ao presente trabalho e retomadas no subcapítulo 2.1., dedicado à recepção da obra de George Bernard Shaw nos sistemas de partida e de chegada: que interacção existe entre o leitor e o autor/tradutor? Que tipo de relação existe entre os sistemas de partida e de chegada? De que forma uma cultura pode interferir noutra?

Com base na teoria da recepção, elaborada por Hans Robert Jauss (e, depois, desenvolvida por Wolfgang Iser) impôs-se analisar as obras de George Bernard Shaw nos dois sistemas em causa, descobrindo-se que, tanto na Grã-Bretanha como em Portugal, as peças foram recebidas numa altura em que ambos os países enfrentavam a Censura. De facto, algumas obras de Bernard Shaw foram censuradas pelo Lord Chamberlain's Office, impedindo, assim, a sua subida aos palcos britânicos. Todavia, o dramaturgo usou a imprensa como meio para as difundir, uma vez que, na Grã-Bretanha, a censura não controlava tanto os textos escritos, mas incidia a sua acção sobretudo nas peças teatrais. Por outro lado, deve recordar-se que as peças em apreço foram publicadas numa segunda fase da carreira de Bernard Shaw, pelo que, depois do insucesso das primeiras, estas tratavam temáticas diferentes e de uma forma mais leve. Se na Grã-Bretanha estas peças pareciam não ter causado escândalo, a sua recepção no Portugal do Estado Novo não teve a mesma “fortuna”, pois aquelas foram submetidas ao controlo da Censura: *Cândida* foi reprovada, ou melhor, aprovada apenas para adultos, pelo que não pôde ser transmitida, em directo, na RTP (Anexo 25); *O Senhor do Destino* foi aprovada com cortes, para maiores de doze anos, com Licença

de Representação cedida à Rádio Televisão Portuguesa; (Anexo 3) e *Nunca Se Sabe* foi aprovada com cortes, para maiores de doze anos (Anexo 12), com Licença de Representação cedida à Rádio Televisão Portuguesa. As peças originais foram facilmente encontradas *online*, bem como as datas das primeiras publicações e das estreias, aspectos mencionados no subponto 2.1.1., dedicado à obra de Bernard Shaw no sistema de partida. Quanto às peças traduzidas para português, a análise dos relatórios revelou apenas a data da licença de representação, o que não dá a certeza de ter havido realmente uma estreia em Portugal. Esta omissão pode decorrer do facto de, como mencionado no primeiro capítulo, a censura ao teatro constituir um processo que não acabava imediatamente a seguir à aprovação ou reprovação do guião por partes dos censores, sendo ainda exigida a presença destes no dia do ensaio, para verificar se todas as alterações haviam sido respeitadas. Infelizmente não se encontrou qualquer documento demonstrativo da decisão tomada após os ensaios, portanto, também não se pode excluir a hipótese de que, no final, por qualquer razão desconhecida, as peças não tivessem chegado a subir aos palcos portugueses. De acordo com a dissertação de Maria Fernanda de Sousa Borges (2008), uma potencial razão para explicar esta circunstância poderia residir no facto de que, se durante a estreia algo não corresse bem, os empresários eram obrigados a fechar o teatro e a encontrar, no prazo de uma semana, uma nova peça para estrear.

Na linha de pensamento de Gideon Toury, reconheceu-se a importância de analisar o contexto sociocultural em que os tradutores agiam, comprovando-se que aquele influenciou a decisão dos censores face aos cortes executados, uma vez que as temáticas levantadas nas peças de Bernard Shaw não se encontravam em sintonia com a ideologia do Estado Novo.

Analisando os excertos cortados foi possível demonstrar que alguns segmentos decorriam claramente da decisão (consciente ou inconsciente) dos tradutores em adequar o texto às normas do sistema de partida. (Toury, 1995) Na peça *Nunca Se Sabe*, por exemplo, todos os excertos cortados coincidem com a escolha de Francisco Nicholson em adequar o texto ao sistema de partida. Os conteúdos reportavam-se à exaltação da ignorância dos madeirenses, em contraposição com os britânicos, alegadamente mais civilizados, à hipocrisia dos portugueses face a questões religiosas, bem como uma certa ideia de inferioridade do homem defendida por uma personagem feminina, Mrs Clandon. As razões são, portanto, de natureza ideológica e moral, contrastando com a mentalidade vigente durante o Regime. Em *O Senhor do Destino*, a exaltação (algo irónica) da guerra constituiu o assunto mais

frequentemente cortado, devido ao facto de não ser este o tipo de mensagem que Salazar desejava difundir entre os portugueses, tanto no palco como na vida real, sobretudo numa altura em que o país se encontrava envolvido numa guerra colonial. Não obstante, os conteúdos mais cortados, quer em *O Senhor do Destino* quer em *Cândida*, dizem respeito à exaltação do adultério, quer por parte da mulher, quer do homem. Assim, Nuno Fradique, orientando a sua tradução para o sistema de partida, não conseguiu evitar a Censura, pois muitos excertos foram considerados assuntos tabu e, portanto, proibidos de serem exibidos em público.

Na linha de pensamento de Maria Tymoczko (2009), os cortes não relevaram apenas a forma como a Censura silenciou alguns excertos, mas, mediante uma análise mais aturada, demonstraram também como os tradutores “anteciparam”, de certo modo, a intervenção da Censura.

Tendo sempre em conta a interdisciplinaridade entre a área dos Estudos de Tradução e a Censura, os excertos autocensurados representaram, algumas vezes, uma tentativa falhada de evitar cortes, mas, outras vezes, revelaram-se um sucesso, consoante as estratégias adoptadas. (Toury, 1995:54) No primeiro caso, encontraram-se três cortes, um na peça *O Senhor do Destino* e os outros dois em *Cândida*, onde os tradutores usaram desvios opcionais, ou seja, as escolhas dependeram da sua vontade em orientar certas falas para o sistema de chegada, o que não foi bem-sucedido do ponto de vista da acção da Censura. (Toury, 1995: 53-69) No segundo caso, analisaram-se duas falas sujeitas a uma certa manipulação por parte do tradutor, (Lefevere, 1990) mas que não foram interditadas pela Censura. Curiosamente, o resultado destas manipulações tradutórias assemelha-se aos casos de autocensura, demonstrando que, embora os excertos se reportassem aos mesmos assuntos, podiam ter (ou não) a aprovação por parte do censor, porventura consoante a disposição deste.

A descoberta da acção da Censura nas traduções das peças *Cândida*, *O Senhor do Destino* e *Nunca Se Sabe* representa um contributo para o desenvolvimento de outros trabalhos realizados no âmbito das traduções portuguesas de George Bernard Shaw.

## Bibliografia

### I) Fontes Primárias

Shaw, George Bernard. *Cândida*. Trad. de Nuno Fradique. Inspecção dos Espectáculos, 14 de Outubro de 1963.

—. *Nunca Se Sabe*. Trad. de Francisco Nicholson. Inspecção dos Espectáculos, 28 de Maio de 1962.

—. *O Senhor do Destino*. Trad. de Nuno Fradique Inspecção dos Espectáculos, 31 de Maio de 1963.

—. *Arms and the Man; Candida; The Man of Destiny; You Never Can Tell*. London: Penguin Books, 2003

### II) Fontes Secundárias

#### 1. Estudos de Tradução e Censura

Azevedo, Cândido de. *A Censura de Salazar e Caetano*. Lisboa: Caminho, D.L. 1999.

Bassnett, S.; Lefevere, A. (Orgs.). *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.

Billiani, Francesca. *Modes of Censorship and Translation National Contexts and Diverse Media*. London: Routledge, 2007.

Billiani, Francesca. “Censorship”. In Mona Baker e Gabriela Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2011: 28-31.

Borges, Maria Fernanda de Sousa. *A Tradução do Teatro na Década de Sessenta (séc.*

XX) *em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.

Bourdieu, Pierre. *Réponses, pour une anthropologie réflexive*, Paris: Le Seuil, 1992: 143-147.

Cabrera, Ana. “Censura e Estratégias Censurantes na Sociedade Contemporânea”. *Censura Nunca Mais! A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo*. Coord. de Ana Cabrera. Coleção Media e Jornalismo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013.15-75.

---. (Coord.) *Censura Nunca Mais! A Censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Coleção Media e Jornalismo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013.

Castanheira, José Pedro. *O que a Censura Cortou*. Prefácio de Francisco Pinto Balsemão. Lisboa: Expresso, 2009.

Cotrim João Pedro Caeiro da Silva Bernardo. *Tradutores e Propagandistas*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

---. “Quality”. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Second Edition. Ed. Mona Baker e Gabriela Saldanha. London/New York: Routledge, 2011 (1998). 222-225.

Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Studies”. *Poetics Today*, vol. 11. Nº 1, *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press, 1990. Disponível em <https://trad1y2ffyl.files.wordpress.com/2012/01/polysystemtheory.pdf>. Acedido em 4 de Maio de 2018.

Esteves, Henrique Nuno Heliodoro. *Chicotes Com Gatilho, Peixes-grades e Censura Literária no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.



Fortes, Luciane dos Santos. *Duas Traduções Brasileiras da Peça Pygmalion de Bernard Shaw: uma Análise Inicial a Partir dos Estudos Descritivos da Tradução*. Rio de Janeiro: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

Furlanetto, Priscila Fernanda. *Análise Descritiva da Tradução para o Português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes*. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista (UNESP) para a obtenção do título Mestre em Letras / Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social. Assis, 2008.

Krebs, Katja. "Anticipating Blue Lines Translational Choices as Sites of (Self)-Censorship Translating for the British Stage under the Lord Chamberlain". In *Modes of Censorship National Contexts and Diverse Media*. London: Routledge, 2007.

Kuhiwczak, Pior. "Translation and Censorship". *Translation Studies*, vol.4, nº3 (2011): 358-373.

Lefevere, A. "Why Waste your Time on Rewrites? The Trouble of Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. Ed. Theo Hermans. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985. 215-243.

---.; Bassnett, S. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The "Cultural Turn in Translation Studies". In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990. p. 1-13.

---. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.

Lopes, Hélder Pedro Nascimento. *Traduzir Teatro no Estado Novo: Gata em Telhado de Zinco Quente (1959), Tradução de Sérgio Guimarães, do Original Cat*

*on a Hot Tin Roof (1955), de Tennessee Williams*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

Machado, Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2ª edição. Lisboa: Presença, 2001. 67-79.

Moniz, Maria Lin e Teresa Seruya (ed.) *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2008.

---. e Teresa Seryua (org.) *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009.

Rodrigues, Tiago. *Três Dedos Abaixo do Joelho*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

Salema, Á. “Bernard Shaw”. *Mundo Literário da Literatura e da Crítica. Semanário de Crítica e Informação Literária, Científica e Artística*. Hemeroteca Municipal de Lisboa: 6 de Julho de 1946.1-2. Disponível em [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MundoLiterario/N09/N09\\_master/MundoLiterarioN09\\_6Jul1946.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MundoLiterario/N09/N09_master/MundoLiterarioN09_6Jul1946.pdf). Acedido em 17-11-2017.

Salvador, Ana Raquel Pereira. *Spartacus em Portugal: Análise das Traduções Interlinguística e Intersemiótica de 1961*. Dissertação Mestrado em Tradução. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

Seruya, Teresa. “Introdução a uma Bibliografia Crítica da Tradução de Literatura em Portugal durante o Estado Novo”. *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, 2009. 69-86.

Torres, Thaís Luna Rodrigues. *Os Estudos da Tradução e Considerações sobre o Processo Tradutório de Fragmentos de Ulysses, de James Joyce*. Dissertação de Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária. Goiânia-Go, 2014.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

Tymoczko, Maria. "Censorship and self-censorship in translation: ethics and ideology, resistance and collusion". In Chulleanáin, Cuilleánáin e Parris. *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*, Dublin: Four Courts Press, 2009: 24-45.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: Routledge, 1995.

## 2. Estudos sobre o Estado Novo

Alves, José. "As Mulheres e as Forças Armadas". *Nação e Defesa*, Inverno 99, n.º. 88, 2ª Série, 1999. 71-80. Disponível em <https://www.idn.gov.pt/publicacoes/nacaodefesa/textointegral/NeD88.pdf>. Acedido em 6 de Maio de 2018.

Melo, Daniel. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos de Ferro: o Dispositivo Cultural durante a "Política do Espírito" (1933-1949)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

Portugal. Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista. *A Política de Informação no Regime Fascista*. [Lisboa]: P.C.M., 1980, 1º vol.

Paulo, Heloísa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

Rosas, Fernando. *O Estado Novo (1926-1974). História de Portugal*, Volume 7, Dir. José Mattoso, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

--- e J. M. Brandão de Brito. *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 volumes. Lisboa: Bertrand Editora, 1996.

Santos, Graça dos. *O Espectáculo Desvirtuado: o Teatro Português sob o Reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

Seabra, Jorge. “O Cinema no Discurso do Poder”. *Dicionário de Legislação cinematográfica Portuguesa (1896-1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra :2016

Silva, Paulo Neves da. *Citações de Salazar*. Alfragide: Casa das Letras, 2013. Disponível em <http://recursos.bertrand.pt/recurso?&id=8718655>. Acedido em 11 de Outubro de 2018.

### 3. Estudos sobre George Bernard Shaw

Harris, Frank. *Bernard Shaw: uma Biografia Irreverente*. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Globo, 1947.

Henderson, Archibald. *George Bernard Shaw: Man of the Century*. Washington: Library of Congress, 1957.

Innes, Christopher. “Contexts”. *Modern British Drama – 1890-1990*. Melbourne: Cambridge University Press, 1995. 1-8.

---. "Defining Modernism: Bernard Shaw". *Modern British Drama – 1890-1990*. Melbourne: Cambridge University Press, 1995: 14-53.

Maccabe, J. *George Bernard Shaw. A Critical Study*. London: Kegan Paul/ Trench/ Trübner & Co., Ltd., 1914.

Marins, Lílíam Cristina. *Literatura e Teatro: Pygmalion, Bernard Shaw, em Encenação no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

Pearson, Hesketh. *Bernard Shaw: His Life and Personality*. London: Collins, 1942.

Sant'Anna, Magali Rosa de. *A Linguagem do Opressor e do Oprimido presentes na Obra "Pygmalion", de Bernard Shaw. The Oppressor and Oppressed Language present in the Work "Pygmalion" by Bernard Shaw*. Campo Grande: Uninove, 2013.

Silva, Christiellen Dias da. *A Dialética do Amor em Pigmaleão, de G.B. Shaw*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte/ Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes/ Departamento de Letras, 2009.

Soares, Nuno Filipe Gomes. *George Bernard Shaw: Tradução de 'Getting Married' e Breve Análise Biobibliográfica*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014.

## ANEXOS

### Anexo 1: Artigo do semanário *Mundo Literário*: “Bernard Shaw”, por Álvaro Salema

**MUNDO  
LITERÁRIO**

SEMANÁRIO DE CRÍTICA  
E INFORMAÇÃO  
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA  
N.º 9 ★ 6 DE JULHO DE 1946

**BERNARD  
SHAW**


POR ÁLVARO SALEMA

**E**M poucos escritores de alto nível se terão reunido tão acentuadamente o prestígio popular e a suprema categoria intelectual como em George Bernard Shaw; e, no entanto, a ironia que o celebrizou ante o grande público e constitui o núcleo espiritual da sua atitude humana e da sua obra reveste uma seriedade profunda que se aproxima estranhamente do dramático. É sensibilidade para os íntimos e confrangedores absurdos da vida, lucidez penetrante em julgá-la e exprimi-la — é uma forma de consciência e um estilo. Com frequência Shaw é apresentado como o escritor típico da Inglaterra nos tempos modernos; mas não é difícil compreender a legitimidade da asserção do crítico e biógrafo Richard Church ao afirmar que é um absurdo apresentar Bernard Shaw como escritor britânico porque a sua universalidade pode equiparar-se à de Tolstói.

O grande dramaturgo e ensaísta nasceu em Dublin a 26 de Julho de 1856 e vai completar em breve, portanto, noventa anos. O pai era um modesto funcionário administrativo e a mãe uma mulher simples de origem camponesa. Alguma coisa se tem especulado com o seu nascimento na Irlanda e de pais irlandeses, estabelecendo-se deduções mais ou menos aceitáveis sobre o celticismo do seu génio. A verdade é que Shaw aprendeu pela experiência da vida e consagrou pela formação intelectual um universalismo de essência que supera todas as limitações raciais ou nacionais. Como o seu contemporâneo e amigo Wells, é um autodidata. Aos quinze anos começou a trabalhar e em 1872 veio para Londres onde começou por viver de lições. As influências que então o envolveram no movimento de ideias do fim do século fixaram definitivamente certos aspectos decisivos da sua personalidade: o socialismo de Sidney Webb e Marx, o darwinismo, a filosofia nietzscheana, o estilo teatral de Ibsen. As suas primeiras tentativas

**DA LITERATURA E DA CRÍTICA**  
**O BOM CRÍTICO**  
DEPÓSITO LEGAL  
POR JOSÉ RÉGIO  
JAN 1947

**T**ENHO cá para mim que não é menos raro o grande crítico do que o grande artista. Eis uma conclusão a que não cheguei senão devagar. Mas que falo eu de *grande crítico*? Um bom crítico, ou um crítico estimável, — já é coisa preciosa. Alegremo-nos porque, nestes tempos de hoje em que todos somos grandes críticos e grandes



BERNARD SHAW, POR AUGUSTUS JOHN  
(Fitzwilliam Museum, Cambridge)

literárias foram pouco felizes e só pela crítica de arte e música começou a impor o seu nome. Entretanto ia publicando romances a que depois chamou «obras da menoridade» em revistas de pequena circulação: *O vínculo irracional*, *O socialista insociável* (muito conhecido em Portugal na tradução intitulada *O Altruista*), *A profissão de Cashel Byron*, etc. O prestígio alcançado na crítica levou-o a publicar em 1891 *A quintessência do Ibsenismo* e alguns anos depois, *O perfeito wagneriano*, em que associava a agudeza de interpretação literária à luta contra o «filistinismo» e a concepções científicas e sociais. Foram esses livros os primeiros grandes êxitos do escritor, que passou a exercer, com outros membros da Fabian Society de tendências radicais em política e moral, uma influência crescente na mentalidade inglesa.

As primeiras peças teatrais que publicou, como *A casa do viúvo* em

artistas, já alguns críticos vão aparecendo, em cada geração, muito estimáveis.

Tem o bom crítico de ao mesmo tempo saber vulgar e saber compreender. Isto é: de simultaneamente poder ver as obras *de fora* (ou *de cima*) e *de dentro*. E logo isto exige ao crítico uma riqueza de personalidade — que, decerto, não é comum. Não obstante todos sermos, hoje, grandes críticos e grandes artistas, (extraordinário fenómeno que sobretudo a actual procura do livro explica) enganemo-nos: Tanto como o grande artista, de modo nenhum pode o grande crítico, ou até simplesmente o crítico estimável, ser um homem vulgar. Quero dizer que lhe não bastará um certo brilho de inteligência, uma certa audácia e um certo *espírito*, uma certa leitura, um certo talento de escritor, uma certa faculdade de assimilação dos pontos de vista alheios ou da aparência superficial das obras. Tudo isto pode existir num *homem vulgar*; — embora o possa, também, fazer passar por invulgar. E o que vemos é que um certo verniz de civilização e cultura geralmente empresta a vários homens vulgares (mas dotados duma felicíssima capacidade *imitativa*) essas e outras amáveis qualidades: Em virtude do que chegam eles a fazer figura de superiores e distintos, relegando para a meia sombra, pela viva luz artificial que irradiam, alguns homens muito menos vulgares... mas também menos arroçados; menos arroçados por mais conscientes e mais sérios.

Ora quer escreva quer não escreva, quer se distinga, ou não dis-

(Continua na página 14)

**NESTE NÚMERO:**  
A confissão de Mário de Sá-Carneiro, por João Gaspar Simões  
% Irrracionalidade do Eterno Retorno, por Sant'Anna Dionísio  
O lúdico e o sagrado, por Roger Caillois.  
CRÍTICA: «Mar absoluto» de Cecilia Meireles, por Jorge de Sena.  
PANORAMA CIENTÍFICO:  
A bomba atómica, a tabuada e o mais que se verá, por Edmundo Curvelo % O espaço como ordem de coexistências, por Rui Luís Gomes % Notas à margem da vida universitária portuguesa.  
I—O professor universitário, por Manuel Valadares.  
HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 4  
por António Pedro

(Conclui na página 2)

i



Anexos Relativos à peça *O Senhor do Destino*

Anexo 2: Capa

*M*

INSPECCÃO DOS ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

**INFORMAÇÃO**

Título da peça: *O Senhor do destino*

Actos:      Quadros:      N.º de registo: *7162-A*

Teatro: *R.T.P.*


Tema:

*Prof. Dr. J. Branco*

colorchecker CLASSIC

100

Anexo 3: Licença de Representação de 1963

S.  R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO  
SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

**INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS**

---

**LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO**

---

A RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA  
COM SEDE EM LISBOA  
FICA AUTORIZADA A FAZER REPRESENTAR NO TERRITÓRIO  
PORTUGUÊS A SEGUINTE PEÇA TEATRAL:


TÍTULO O SENHOR DO DESTINO  
GÉNERO \_\_\_\_\_  
ORIGINAL G. Bernard Shaw  
ACTOS \_\_\_\_\_ QUADROS \_\_\_\_\_  
TRADUTOR Nuno Henrique  
ADAPTADOR Nuno Henrique

QUE FOI REGISTADA NA INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS  
SOB O N.º 7162-A E CLASSIFICADA PELA COMISSÃO  
DE EXAME E CLASSIFICAÇÃO DOS ESPECTÁCULOS COMO

**ESPECTÁCULO PARA MAIORES DE 12 ANOS**

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS, 31 DE Maio DE 1963

O INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS





#### Anexo 4: Decisão do Censor e da Comissão

Repercussão sobre o público:

Decisão que se propõe:

Autorizado para maiores de 12 anos, com os  
cortos indicados a fls. 1, 8, 12, 13, 14, 17, 18 e 21.

O Censor

*Man*

Decisão da Comissão, em sessão de      de

de 19

16/5/63

Anexo 5: Envio dos Cortes de *O Senhor do Destino*

858/CV

Exm<sup>o</sup>. Senhor  
Director dos Serviços de Produção  
Radiotelevisão Portuguesa  
Alameda das Linhas de Torres  
LISBOA

Junto remeto a V.Ex<sup>a</sup>. um exemplar da peça "O SENHOR DO DESTINO", que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, deliberou aprovar para Maiores de 12 anos, devendo ser observados os cortes indicados a fls. 1,8,12,13,14,17,18 e 21.

Inspecção do s Espectáculos, 31 de Maio de 1963

A bem da Nação  
O INSPECTOR CHEFE,

NA.

## Anexo 6: Nome do Autor, Tradutor e Adaptador

RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA

EMIÇÃO \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

TÍTULO *D. SENHOR DO DESTINO*.....

GÊNERO .....

Nº DE ACTOS .....

ORIGEM .....

AUTOR *G. BERNARD SHAW*.....

TRADUTOR *Nuno F. Rodrigues*.....

ADAPTADOR *Nuno F. Rodrigues*.....



## Anexo 7: Ficha Técnica de *O Senhor do Destino*

RTP - SECRETARIA DE PROGRAMAS  
REGISTO DE PROGRAMAS  
N.º 68463  
Data 4/4/63

"O <sup>Senhor</sup> DO DESTINO"

Original de  
G. Bernard Shaw  
Traduzido e adaptado por  
Nuno Fradique

FIGURAS:  
Napoleão  
A Lady  
O Tenente  
Ginseppe, o estalagadeiro

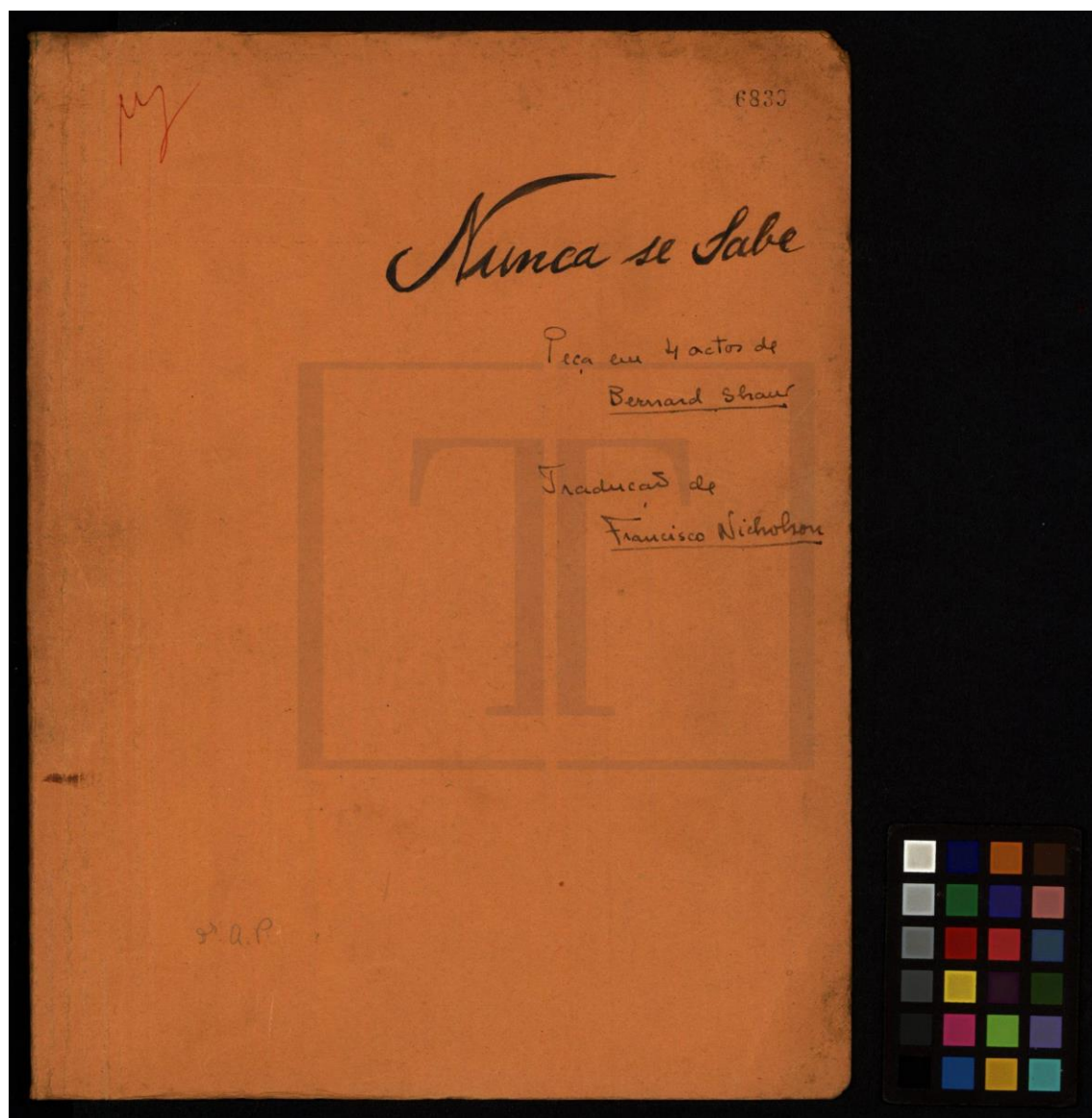
ESPECTÁCULO PARA MAIORES  
DE 12 ANOS

Ação na sala de uma estalagem, ao norte de Itália, entre o fim da tarde e a noite. Primeiro quartel do século XIX.

PRESENCIA DO CONSELHO  
SECRETARIA NACIONAL DE INFORMATICA E CULTURA POPULAR E TURISMO  
In Título *O Senhor do Destino*  
A Patente *AAA*  
P Censurado *24.4.63*  
E para *P. P. U*  
C Decisão *12.4.63 com Ar 5*  
CAO DOS ESPECT

Anexos Relativos à peça *Nunca se Sabe*

Anexo 8: Capa de *Nunca Se Sabe*





**Anexo 9: Envio dos Cortes à RTP pelo Adjunto da Inspeção**

169/CV

Exm<sup>a</sup>. Senhor  
Presidente da Direcção da  
Radiotelevisão Portuguesa  
LISBOA

Junto remeto a V.Ex<sup>a</sup>. a peça "NUNCA SE SABE", classificada para M/ de 12 anos, devendo ser observados os cortes indicados a fls. 12o.

Inspeção dos Espectáculos, 5 de Fevereiro de 1963

A bem da Nação  
O ADJUNTO DA INSPECÇÃO,

Dr. José Lebre

NA.



Anexo 10: Envio da Peça *Nunca Se Sabe* à Inspeção dos Espectáculos pela RTP

188

*Radiotevisão Portuguesa*  
S. A. R. L.

TELEPHONE: 88 61 34 / 9  
TELEG.: TELVISAO-LISBOA

**INSPEÇÃO DOS ESPECTÁCULOS  
ENTRADA  
Nº 002475 EM 30.JAN.1963  
SERVIÇO:**

*Submissão a apreciação*  
*30.1.63*

Exm<sup>o</sup>. Senhor  
Inspector dos Espectáculos  
L I S B O A

SUA REFERÊNCIA \_\_\_\_\_ SUA COMUNICAÇÃO DE \_\_\_\_\_ NOSSA REFERÊNCIA \_\_\_\_\_ RUA DE S. DOMINGOS À LAPA, 28 — LISBOA-3

ASSUNTO: \_\_\_\_\_ Proc<sup>o</sup>. nº. \_\_\_\_\_

Para cumprimento das necessárias formalidades de censuras, jun-  
to temos a honra de enviar a V. Ex<sup>a</sup>., o texto de "NUNCA SE SABE"

Aproveitamos a oportunidade para apresentar a V. Ex<sup>a</sup>. os nos-  
sos melhores cumprimentos e protestos da mais elevada consideração.

Lisboa, 30 de Janeiro de 1963

Pela R T P - RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA, S.A.R.L.

*41/21*  
*com carter*  
*para*  
*/MM.*

*MARCELLO DE MORAIS*  
Marcello de Moraes  
DIRECTOR DOS SERVIÇOS DE PRODUÇÃO

*- Fiz apenas 1 cote*  
*que os exemplares enviados*  
*correspondem a 70s. 12.0. os restantes*  
*Cotes, não foram indicados, por já estarem cumpridos no texto*  
*Natalia 4/2/63*

RTP N 10 Formap A 4

**Anexo 11: Título da peça, origem, nome do autor e do tradutor e adaptador.**

RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA

EMIÇÃO -/-/-

TÍTULO NUNCA SE SABE

GÊNERO -

Nº DE ACTOS -

ORIGEM ING-LESA


AUTOR BERNARD SHAW

TRADUTOR FRANCIS NICHOLSON

ADAPTADOR " "



Anexo 12: Licença de Representação de 1962

S.  R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO  
SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

**INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS**

---

**LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO**

---


A Empresa A.M.Couto Viana  
COM SEDE EM Teatro da Trindade  
FICA AUTORIZADA A FAZER REPRESENTAR NO TER-  
RITÓRIO PORTUGUÊS A SEGUINTE PEÇA TEATRAL:

TÍTULO NUNCA SE SABE  
GÊNERO \_\_\_\_\_  
ORIGINAL Bernard Shaw  
ACTOS 4 QUADROS \_\_\_\_\_  
TRADUTOR Francisco Nicholson  
ADAPTADOR \_\_\_\_\_

QUE FOI REGISTADA NA INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS  
SOB O N.º 6839 E CLASSIFICADA PELA COMISSÃO  
DE EXAME E CLASSIFICAÇÃO DOS ESPECTÁCULOS COMO

**ESPECTÁCULO PARA MAIORES DE 12 ANOS**

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS, 12 DE Junho DE 1962

Pel. INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS  


### Anexo 13: Relatório sobre o Ensaio

**INSPEÇÃO DOS ESPETÁCULOS**

SERVIÇOS DE CONTENCIOSO  
Entrada em **-7 JUN 62**  
sob o n.º **2271**

SERVIÇOS DE FISCALIZAÇÃO

**RELATÓRIO**

*visto  
assinado  
1.º secretário*

Ensaio Geral da Peça: \_\_\_\_\_ intitulada *Nunca se sabe*  
em *4* actos e quadros, no teatro *Trindade*  
em *6* de *Junho* de *1962* classificada *para maiores de 12 anos*  
Autores ou Tradutores *Bernard Shaw*  
*Tradutor: Francisco Nicholson*

**Início do ensaio às** *21* horas *30* minutos

**Censores presentes**  
*Dos* *Alves Pereira*  
*Alcântara dos Santos*

**1) Indumentária** *os mesmos que háo-de figurar  
nas representações públicas*

**2) Cenários**



## Anexo 14: Ensaio

3) Observações feitas pelos Censores

Horas a que terminou o ensaio 01h20

Espectáculo único ou ~~por sessões~~

1.ª Representação em 7 de Junho de 1962

Notas :

Lisboa, 7 de Junho de 1962

O SUBINSPECTOR

*João Manuel Botelho Pereira*

6-060

Anexo 15: Solicitação para o Envio do Ensaio

EMPRESA ANTÓNIO MANUEL COUTO VIANA  
COMPANHIA NACIONAL DE TEATRO  
TEATRO DO GERIFALTO

INSPEÇÃO DOS ESPECTÁCULOS  
ENTRADA  
Nº 009622 EM 31.MAI.1962  
SERVIÇO: \_\_\_\_\_

Exmº Senhor  
Inspector Geral dos Espectáculos  
LISBOA

TEATRO DA TRINDADE - LISBOA

Comuniquem  
1-6-62

Exmº Senhor

Com a presente venho solicitar a V.Exª. se digne mandar providenciar para que o ensaio de censura da peça "Nunca se sabe", de Benard Shaw, a levar à cena pela Companhia Nacional de Teatro, se realize no próximo dia 6 de Junho pelas 21.30 horas, no Teatro da Trindade.

Aproveito para apresentar a V.Exª. os protestos da mais elevada consideração.

Lisboa, 31 de Maio de 1962

O EMPRESÁRIO

avisados:  
gr. A.S. enviado  
gr. J.C. esta para receber  
gr. A.P. enviado  
7. VI. 62  
mais

a) António Manuel Couto Viana



Anexo 16: Informação da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos sobre a decisão para uma eventual subida ao palco, no teatro da Trindade Couto Viana.

**INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS**  
Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

**INFORMAÇÃO**

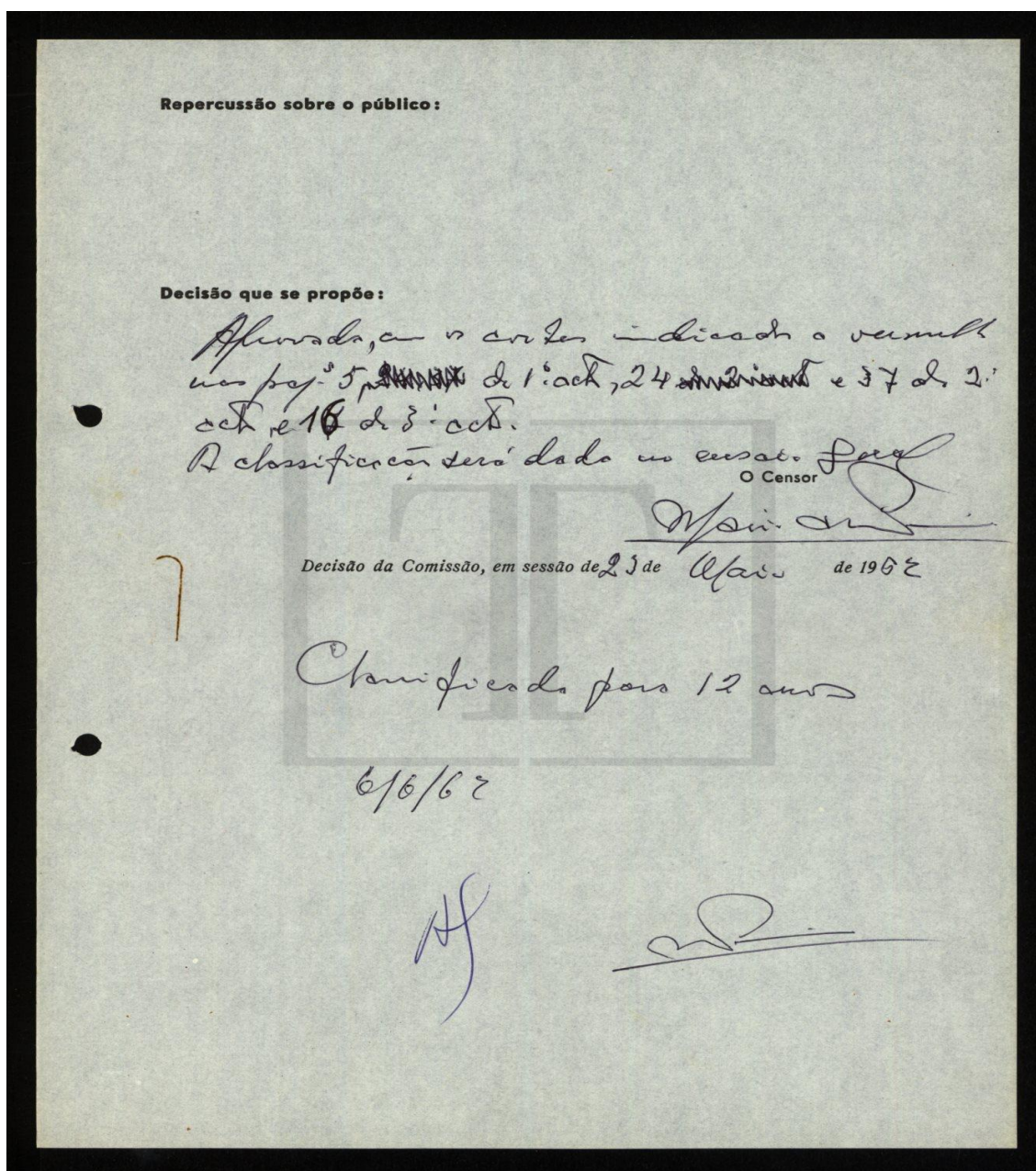
Título da peça: *Munta-se Sabe*

Actos: *4* Quadros: N.º de registo: *6880*

Teatro: *da Trindade - Emp. A. M. Couto Viana*

Tema:

## Anexo 17: Decisão do Censor e da Comissão



### Transcrição da parte manuscrita:


Aprovada, com os cortes indicados a vermelho, nas pag. 5 do 1º acto, 24 e 37 do 2º acto, e 16 do 3º. A classificação será dada no ensaio.



## Anexo 18: Pedido para Levar a Cena

Nos termos da Lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens.

*Submetido a apreciação*  
*2-V:62*  
*com*



Exm<sup>o</sup>. Senhor  
Inspector Geral dos Espectáculos  
L I S B O A

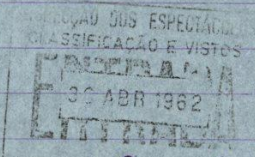
Pego a V. Ex<sup>ta</sup>. se digne mandar proceder ao exame e classificação da peça em 4 actos "Nunca Se Sabe", de Bernard Shaw, tradução de Francisco Nicholson, que a Empresa António Manuel Couto Viana pretende levar a cena no Teatro da Trindade.

*Não aceita no Juri*  
*(Vale)*

Aproveito o ensejo para apresentar a V. Ex<sup>ta</sup>. os protestos da mais elevada consideração.

Lisboa, 30 de Abril de 1962

**EMPRESA**  
**ANTÓNIO MANUEL COUTO VIANA**  
*António Manuel Couto Viana*

  
Livro nº 8 2411



Anexo 19: Ofício 1312, com decisão de aprovação da peça pela Inspeção dos Espectáculos.

1312/CV

A  
Empresa A.M.Couto Viana  
Teatro da Trindade

LISBOA

Comunico a V.Ex<sup>as</sup>. que os Vogais da Comissão de Exame e Classificação, deliberaram aprovar a peça "NUNCA SE SABE", desde que sejam respeitados os cortes indicados a vermelho no texto, nas seguintes páginas:

P-ag. 5 do 1<sup>a</sup> acto;  
Pág. 24 e 37 do 2<sup>a</sup> acto;  
Pág. 16 do 3<sup>a</sup> acto.

Os mesmos Vogais deliberaram ainda que a classificação só será dada depois do ensaio geral.

Inspeção dos Espectáculos, 28 de Maio de 1962

A bem da Nação  
O ADJUNTO DA INSPECÇÃO,


ABR / NA.

José Fernandes Lebre



## Anexo 20: Guia para Pagamento de Taxa devida pelo Exame da Peça

Modelo n.º 23 (Exclusivo da Imprensa Nacional de Lisboa)



**MINISTÉRIO D** \_\_\_\_\_

(a) \_\_\_\_\_ PRESIDÊNCIA DO CONSELHO  
(b) \_\_\_\_\_ SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO  
\_\_\_\_\_ INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Ano económico de 19\_\_\_\_

Guia n.º 100 Esc. 120\$ 00

**Receita do Estado**

Vai (c) a empresa A.M.Couto Viana

Referências ao processo:  
N.º \_\_\_\_\_  
Fls. \_\_\_\_\_  
L.º \_\_\_\_\_

entregar no cofre do Tesouro em LISBOA (d), e em conformidade com o artigo 4.º do Decreto com força de lei n.º 13 872, de 1 de Julho de 1927, e artigo 2.º do Decreto com força de lei n.º 14 908, de 18 de Janeiro de 1928, a quantia de CENTO E VINTE ESCUDOS

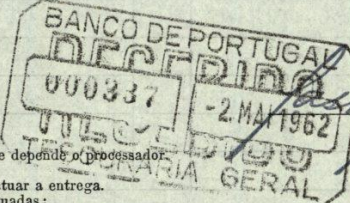
proveniente da taxa devida pelo exame da peça "MUNDO DO SABE", nos termos do art.º 71.º do Decreto n.º 42.660 e Tabela anexa e Art.º 93.º do Decreto-lei n.º 42.661.

arrecadada (e)

que deverá ser escriturada conforme indicação no verso.

Registo na Repartição de Contabilidade:  
L.º \_\_\_\_\_  
Fls. \_\_\_\_\_

Lisboa, em 1 de Maio de 1962

 O CHEFE DA 1.ª SECÇÃO

(a) Serviço central de que depende o processador.  
(b) Serviço processador.  
(c) Entidade que vai efectuar a entrega.  
(d) As entregas são efectuadas:  
Em Lisboa: na sede do Banco de Portugal.  
No Porto: na filial do Banco de Portugal.  
Nas sedes dos distritos: nas agências do Banco de Portugal.  
Nas sedes dos concelhos: nas tesourarias da Fazenda Pública.  
(e) Período a que a cobrança diz respeito.

C. P. — Mod. n.º 11 (A<sub>4</sub>—210 mm X 297 mm) 0463—1961 Preço \$40



Anexo 21: Aprovação como Espectáculo para Maiores de 12 Anos

6833

**INSPEÇÃO DE ESPECTÁCULOS**  
**NUNCA SE SABE**  
**APROVADO**

Peça em 4 actos de Bernard Shaw

Tradução de Francisco Nicholson

**ESPECTÁCULO PARA MAIORES DE 12 ANOS**

**PRESIDÊNCIA DO CONSELHO**  
SECRETARIA NACIONAL DE INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO S. R.

**CENSURA**

**Título** Nunca se sabe

**Registro** 6829 em 30.4.68

**Censurado** 23/5/68

**Por** Sup. A. M. Paulo Viana

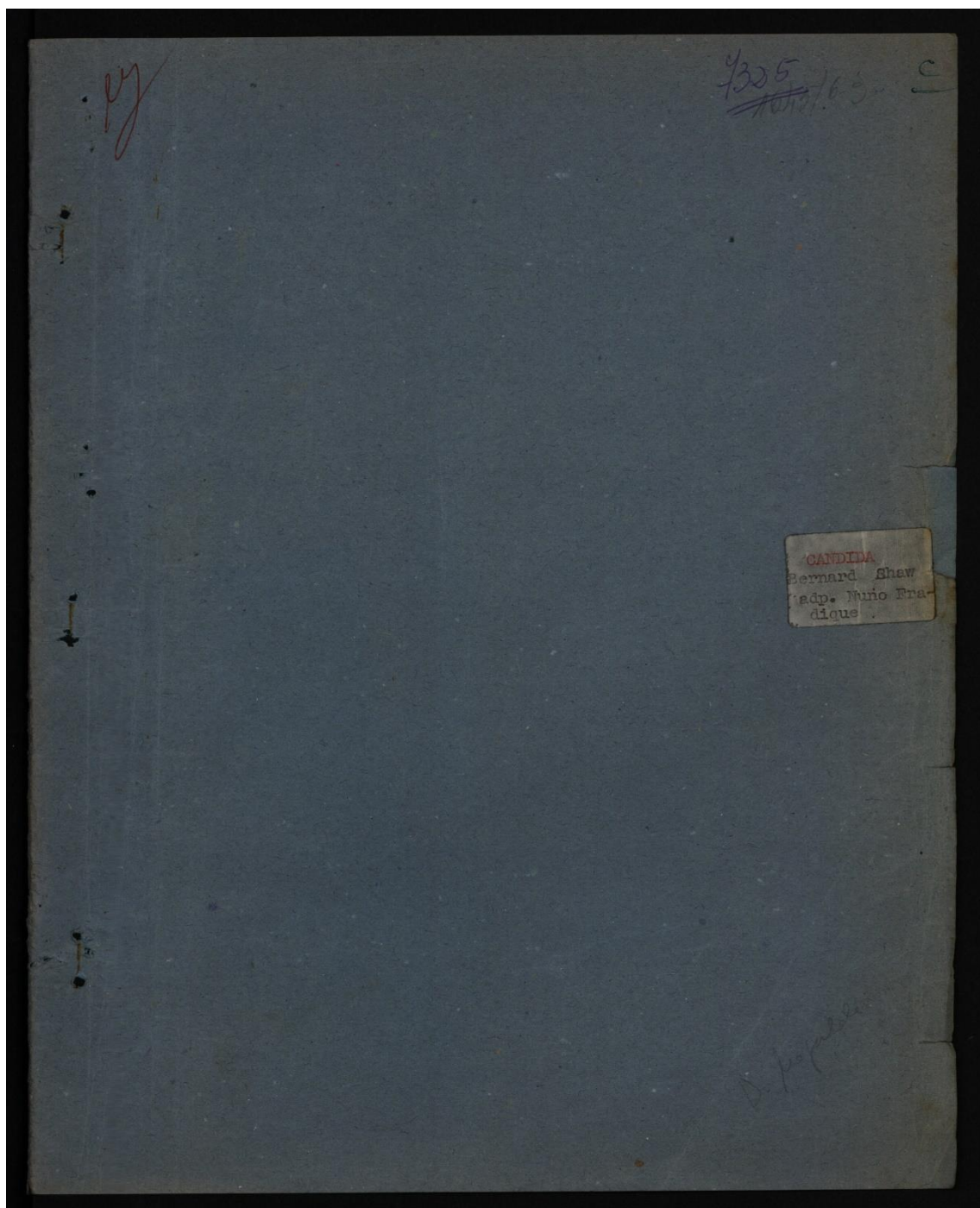
**Decisão** ap. afixada

**CÃO** ESPECT

*em anexo final p/ classificação*

## Anexos Relativos à Peça *Cândida*

### Anexo 22: Capa





Anexo 23: Relatório nº 7323, com informação da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos sobre a eventual transmissão da peça à RTP.

10830A

**INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS**

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

**INFORMAÇÃO**

Título da peça: *Paedide*

Actos:                      Quadros:                      N.º de registo: *7323*

Teatro: *RTP*

Tema:

Valor literário

Valor dramático

Valor moral

Anexo 24: Decisão do Censor e da Comissão

Repercussão sobre o público:

Decisão que se propõe:

Incluo-me por "Aprova" para maiores de 17 anos mas  
quitar por parte lida por outra curar.

5-out-1963

O Censor

*[Signature]*

Decisão da Comissão, em sessão de de de 19

Todo o crime criado nesta peça, como  
consequência da análise feita aos conflitos  
do ser humano e da concepção do amor  
não pode deixar de ser interessante às idades  
mais jovens, no meu entender.

Classifico a peça para maiores  
de 17 anos.

IX. 9-X-63

*[Signature]*

Visto.

9-X-63

*[Signature]*



Anexo 25: Ofício 1909, reprovação da transmissão da peça para a RTP.

1909/CV

Exm<sup>a</sup>. Senhor  
Director dos Serviços de Produção  
Radiotelevisão Portuguesa  
LISBOA

Junto remeto a V.Ex<sup>a</sup>. a peça "CÂNDIDA", que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, deliberou aprovar para Adultos, pelo que não poderá ser retransmitida.

Inspeção dos Espectáculos, 14 de Outubro de 1963

A bem da Nação  
Pel'O INSPECTOR CHEFE,  
O ADJUNTO,

Dr. José Lebre

NA.

## Anexo 26: Licença de Exibição

1840

*Radiotelevisão Portuguesa*  
S. A. R. L.

TELEPHONE: 66 61 34 / 9  
TELEG.: TELVISAO-LISBOA

*Submetta-se à apreciação da  
B. B. B.  
21/10/63*

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS  
ENTRADA  
Nº 024382 EM - 2. OUT. 1963  
SERVIÇO: *CV*

Exm<sup>o</sup>. Senhor  
Inspector dos Espectáculos  
L I S B O A

SUA REFERÊNCIA      SUA COMUNICAÇÃO DE      NOSSA REFERÊNCIA      RUA DE S. DOMINGOS À LAPA, 26 — LISBOA-3

ASSUNTO:      Proc<sup>o</sup>. nº. 1645/63

Para cumprimento das necessárias formalidades de censurs, jun-  
to temos a honra de enviar a V. Ex<sup>a</sup>., o texto de " CÂNDIDA "

Aproveitamos a oportunidade para apresentar a V. Ex<sup>a</sup>. os nos-  
sos melhores cumprimentos e protestos da mais elevada consideração.

Lisboa, 30 de Setembro      de 19 63.

Pela R T P - RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA, S.A.R.L.

Marcello de Moraes  
DIRECTOR DOS SERVIÇOS DE PRODUÇÃO  
*Marcello de Moraes*

/MM.

RTP N 10 Formato A 4

Anexo 27: Título da peça, nome do autor e do tradutor e adaptador.

RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA

EMIÇÃO \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

TÍTULO CÂNDIDA

GÊNERO .....

Nº DE ACTOS .....

ORIGEM .....

AUTOR BERNARD SHAW

TRADUTOR Nuno Tradiçes

ADAPTADOR Nuno Tradiçes



## Anexo 28: Ficha Técnica da Peça

7825

### CANDIDA

Original de G. Bernard Shaw  
em adaptação de Nuno Fradique

### Figuras

Candida  
Proserpina Garnett  
James Morell  
Eugénio Marchbanks  
Lexy Mill

ESPECTÁCULO PARA ADULTOS  
(MAIORES DE 17 ANOS)

A cena é o escritório de James Morell, com secretárias, ficheiros, mesa para dactilógrafa - e também todo o conforto de uma sala: fogão, cadeirões, sofá, duas portas: uma para o átrio, outra para o interior.

Tempo: Actualidade.

Presidência do Conselho  
Secretaria Nacional de  
Informação, Cultura Po-  
pular e Turismo

|                |           |         |    |          |   |
|----------------|-----------|---------|----|----------|---|
| N              | Título    | Candida | S. | 3        | 1 |
| ES             | Registo   | 132     | em | 30/12/63 |   |
| P              | Censurado | 9/1     | x  | 163      |   |
| E              | para      | RTP     |    |          |   |
| C              | Decisão   | adultos |    |          |   |
| ÇÃO DOS ESPECT |           |         |    |          |   |

# DECÁLOGO DO ESTADO NOVO

- 1.<sup>o</sup>** O **ESTADO NOVO** representa o acôrdo e a síntese de tudo o que é **permanente** e de tudo o que é **novo**, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a **vanguarda** moral, social e política.
- 2.<sup>o</sup>** O **ESTADO NOVO** é a garantia da independência e unidade da Nação, do equilíbrio de todos os seus valores orgânicos, da fecunda aliança de todas as suas energias criadoras.
- 3.<sup>o</sup>** O **ESTADO NOVO** não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, todas as classes à suprema harmonia do **Interesse Nacional**.
- 4.<sup>o</sup>** O **ESTADO NOVO** repudia as velhas fórmulas: **Autoridade sem Liberdade. Liberdade sem Autoridade** — e substitui-as por esta: **Autoridade e liberdades**.
- 5.<sup>o</sup>** No **ESTADO NOVO** o indivíduo existe, socialmente, como fazendo parte dos grupos naturais (**famílias**), profissionais (**corporações**), territoriais (**municípios**) — e é nessa qualidade que lhe são reconhecidos todos os necessários direitos. Para o **ESTADO NOVO**, não há direitos abstractos do Homem, há direitos **concretos dos homens**.
- 6.<sup>o</sup>** Não há Estado Forte, onde o Poder Executivo o não é. O Parlamentarismo subordinava o Governo à tirania da assembleia política, através da ditadura irresponsável e tumultuária dos partidos. O **ESTADO NOVO** garante a existência do Estado Forte, pela segurança, independência e continuidade da chefia do Estado e do Governo.
- 7.<sup>o</sup>** Dentro do **ESTADO NOVO**, a representação nacional não é de ficções ou de grupos efêmeros. É dos elementos **reais e permanentes** da vida nacional: **famílias, municípios, associações, corporações**, etc.
- 8.<sup>o</sup>** Todos os portugueses têm direito a uma vida livre e digna — mas deve ser atendido, antes de mais nada, em conjunto, o **direito de Portugal a mesma vida livre e digna**. O bem geral suplanta — e **contém** — o bem individual. Salazar disse: **Temos obrigação de sacrificar tudo por todos; não devemos sacrificar-nos todos por alguns**.
- 9.<sup>o</sup>** O **ESTADO NOVO** quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de **vasto império**. Quere voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo.
- 10.<sup>o</sup>** Os inimigos do **ESTADO NOVO** são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação — isto é: da ordem, de interesse comum e da justiça para todos — pode e deve ser usada a **força**, que realiza, neste caso, a **legítima defesa da Pátria**.